

Julio Saavedra Molina

¿Qué es poesía?

EN TORNO A LOS CONCEPTOS DE «POETA»,
«POESIA» Y «VERSO» (1).



UANDO la sibila de Cumas cayó en trance para vaticinarle a Eneas su destino, dice Virgilio (*Eneida*, libro VI) que «se le inmutó el rostro, perdió la color, y se le erizaron los cabellos; que el pecho le jadeaba, hinchado, sin aliento, lleno de sacro furor; y su voz no resonaba como la de los demás mortales, porque *la inspiraba el numen*. . . Revolvíase como una bacante procurando sacudir de su pecho el poderoso espíritu del dios Febo; pero cuanto más se esforzaba, más fatigaba él su espumante boca, domando aquel fiero corazón e imprimiendo en él su numen». Pintura parecida de otros adivinos en trance nos han dejado también los griegos, y han hecho después los biógrafos de algunos poetas, al describir las visitas que a éstos les hacen Apolo o las Musas. Y ellos mismos (¡Horrenda cosa!) han refrendado esos relatos complacidamente. Por lo que muchos han representado en serio el papel de magos, brujos, o genios. Por ejemplo: Víctor

(1) Habría sido justo citar sentencias y libros de autoridades, en relación con las opiniones declaradas en este artículo acerca de temas que han sido discutidos tantas veces desde antiguo; pero se ha preferido omitir el mayor número, a fin de aligerarlo de erudición, en demanda de livianura.

Hugo, D'Annunzio, Rubén Darío... Pero no Edgar Poe, quien, por lo contrario, procuró mistificar en el sentido opuesto, explicando su originalísimo arte como simple resultado de un cálculo cachazudo y lógico.

A veces, a Rubén Darío le tomaban pasmos que, por suerte, no llegaban a identificarse con los de la epilepsia. Es verdad que acaecían ellos tras copiosas libaciones, no antes de la quinta o sexta copa colmada, en que de seguro iba oculta una inmensa furia de Febo o de las Musas. Y entonces se trasfiguraba, al decir de Vargas Vila o de algún otro de sus camaradas; caía en un somnambulismo lúcido, en que, silencioso, grave, impenetrable, ajeno a cuanto le rodeaba, se ponía a escribir febrilmente. Hasta que, poseído por completo por el dios, a la novena o décima copa, no menos colmada que las anteriores, se dormía, ebrio como una uva.

Por lo menos, en casos como éste, la visita de la musa provocaba, pues, el embotamiento de la conciencia superior y la subrogación por la subconsciencia, la cual predominaba por algunos minutos encauzada hacia un ideal muypreciado por la voluntad; subconsciencia que podría decirse también sub-alma obscura de una segunda personalidad del poeta. Y menos crédulos que los antiguos, y menos sugestionables que ciertos vates, nosotros preferimos atribuir al espíritu del vino, que no del numen, o a los desdoblamientos de la personalidad, las juguetas o enojos que antes se atribuyeron a Apolo o a su coro de doncellas. Y por esto, la ecuación *poeta-vate-augur-profeta-mago-brujo*, necesita, para nosotros, nuevo ajuste. Cosa fácil, ahora que los mismos poetas empiezan, como los sacerdotes paganos de la decadencia, a poner en duda su pacto con la divinidad. Y, por consiguiente, piden al estudio lo que antes esperaban, según la leyenda, de las Musas.

La satánica soberbia que algunos poetas adoptaban, su desdén olímpico para todo lo que no venía de ellos, su inquina para quienes se negaban a prosternarse ante sus personas y sus

obras, sobrehumanas a su juicio, encubrían, sin embargo, una falla: la solicitud de aprobación, el ansia de aplauso, de tal modo que quizá no haya habido otros hombres (o mujeres, si poetisas eran) más esclavos que ellos de la opinión de sus prójimos. El público era y es su tirano. Ellos hacían como si lo desdeñasen; pero en verdad nunca hubo siervos más expectantes y pendientes de la mirada de su señor. Si así no hubiese sido, y no fuese todavía hoy, el poeta olímpico no habría escrito ni escribiría; o por lo menos no publicaría. Escribir y publicar equivalen a solicitar aprobación, a rendir homenaje al lector.

* * *

Ahora bien, el público es un Proteo: sus admiraciones son, no disparatadas, pero sí dispares. Porque, siendo pocas, en efecto, las personas que no sienten admiración por algunos versos, o que no saben de memoria alguna estrofa que recitan con deleite, pocas son también las que coinciden en sus alabanzas. Mientras unas ponen su admiración en algún himno patrio, o religioso, o en una copla de zarzuela, o tonada popular, otros la ponen en algún soneto o poema clásico, y otros en alguna «prosa» moderna. Para los primeros, que son muchedumbre, «poesía» es cualquier verso ingenioso o elocuente, sentimental o picante. Para los segundos, eso no es más que «versos», y no sin desdén ante tamaña vulgaridad, declaran que poesía son solamente los grandes poemas salidos de la tradición greco-latina, o a lo sumo, algún poema romántico, o dolora de Campoamor, o rima de Bécquer. Para los terceros, esto y aquello es pura vejez, sequedad de espíritu y falta de sensibilidad: porque «poesía» es éxtasis, como ha dicho el académico francés abate Henri Bremond (*La poésie pure*, París, 1926), estado de inefable embeleso motivado por ciertas palabras felices, prosa o verso; o bien por el canto, la música, la pintura, la danza, una

puesta de sol, o cualquier otro estímulo adecuado. Para éstos, además, la poesía equivale a la música, pues guarda con los afectos la misma relación que la ciencia con la razón: es un camino para conocer. Ciencia y poesía son, en tal caso, polos, aunque opuestos, correlativos de una misma actividad, diferentes tan sólo en los medios de que se valen para su fin, y en el campo del conocimiento: el fenómeno kantiano, en la ciencia; el nóumeno, en la poesía.

Esta gente metafísica ha discurrido, en fin, otra explicación. La poesía de los antiguos, los clásicos y los románticos, era interpretación de estados de alma del poeta en términos del lector, términos forzosamente intelectuales. Buscaba la comprensión entre prójimos, y por lo tanto era humana. La de los más modernos, al revés, es deleite del «yo» consigo mismo, y cháchara *para sí mismo*, sin sentido para los demás, pues está deshumanizada, como dijo el profesor Ortega y Gasset. Y siendo, por lo tanto, incomprensible para nadie que no sea el poeta y (¡apéndice ilógico y sofístico!) cierta «élite», los demás no han de tratar de entenderla, . . . ni de leerla. Conclusión aliviadora.

Ante un poema, como ante cualquier obra de arte, no reaccionan pues de igual modo todas las personas. No hay un público sino varios. La actitud de la gente del mismo oficio es muy diferente de la de los aficionados, y ésta, de los indiferentes. Los poetas forman generalmente círculos cerrados en que, alentándose unos a otros, o desollándose, llevan al extremo cierta singularidad del oficio, de fondo o de forma. Se dan así a creer que el mundo actual y la posteridad son ellos, y ellos el único público de cuenta. En consecuencia, buscan la aprobación mutua, con prescindencia y desdén del resto del mundo. Si alguno de ellos es más fascinante que otro, su temperamento y sus maneras se imponen como modelo, y los más fascinados las copian, las extreman, las deforman hasta lo grotesco; y no ven, oyen, sienten, ni piensan sino a través de la sugestión. Nada hay que hacer con este público, sino dejarlo consumirse

en su exaltación, no exenta (2) de mistificación ni de móviles interesados.

Pese a los círculos del oficio, hay empero otros públicos. Y desde luego el de los críticos, más o menos profesionales, y el de los «burgueses», menos o más indiferentes a las modas en el arte; pues estos lectores piden generalmente a sus lecturas entretenimiento, agrado, emoción sencilla, espontánea, en consonancia con su sensibilidad embotada y sin complicaciones. No digo «sana» para no prejuzgar.

En el público de los críticos cabe, además, distinguir dos grupos inconfundibles. Uno es el del crítico periodista, aficionado a decretar laureles o a denegarlos, a menudo paradójico, deslumbrante, frívolo, belicoso, de humor voluble, a ratos enemigo de los artistas de vanguardia, a ratos su defensor contra los «catedráticos», por odio a éstos, cuyo laborar a fondo le pone a aquél los pelos de punta y excita su ironía. Forman los «catedráticos» el otro grupo, menos popular, pero a la larga más decisivo, el cual con libros, a menudo eruditos y hasta indigestos, o dilatados como para hacer mofa de que la vida es breve y valiosa, y otras veces trascendentales y luminosos como un sol meridiano, fija con frecuencia la historia para la posteridad.

La variedad de los públicos podría multiplicarse, mayormente si de los versos se pasa a la literatura y al arte en general. Ahora bien, cada uno de estos grupos juzga desde su rincón, sometido a los marcos diversos del temperamento, educación, oficio, lenguaje, etc. Y tanta disparidad de actitudes y pareceres vuelve desalentadora la tarea de encontrar términos de acuerdo y comprensión mutua. Ensayemos, sin embargo.

(2) ¡Ojo!, señor cajista (u ¡Oreja!, como prefirió alguna vez Unamuno). yo sigo pronunciando *essento*, sin *x*, como en el siglo XVI, y pido que usted respete esta *ss*.

* * *

Lo más común es dar el nombre de *poema* o *poesía* a las composiciones escritas en renglones cortos o *versos*, y, por extensión del sentido, a las composiciones en prosa cuyo contenido sentimental, fantástico, o emotivo se les parece. Pero pocas veces se considera, o al menos, pocas se dice, que el poema real es algo muy diferente de la letra muerta destinada a recordarlo; tanto como una sonata oída y ejecutada al piano es diferente de la pieza visible de su música. El poema real es elocución, enunciación, nazca ella de la memoria o de la lectura. Digámoslo aún en otra forma: el poema real es el acto de interpretar esos renglones cortos, transformándolos en percepción de palabras y en emociones, acto en que se lleva a cabo una creación fugaz por el lector o el recitador.

Este distingo es útil, porque nos enseña varias cosas, y en primer término, que carecen de importancia para la poesía todas las circunstancias simplemente visuales: rimas ortográficas sin base fonética; distribución de los versos en renglones más o menos cortos, o en figuras y dibujos, no correlativos de hechos auditivos, etc. Nos enseña también que el valor de un poema escrito depende de su capacidad intrínseca para provocar una interpretación adecuada del lector, interpretación que, en definitiva, será el verdadero poema; pudiendo, en consecuencia, coexistir tantas interpretaciones distintas y adecuadas como lectores; o sea, muchos poemas auditivos por cada poema escrito. Nos enseña todavía que el poema no existe en sí mismo en la letra escrita, sino en relación con la capacidad del intérprete; de tal modo que si éste es incapaz de sentir el poema, el poema no existe en realidad; y si, al revés, el intérprete pone en su lectura más emoción de la que puso el poeta, el verdadero creador es el lector.

Siendo, pues, el poema una creación fonético-auditiva del

lector, la letra debe llevar en sí el máximo de sugerencias para su interpretación adecuada. Y sólo en este sentido tienen defensa los dibujos tipográficos de Mallarmé o sus imitadores. Pero la ocurrencia peregrina de suprimir la puntuación es todo lo contrario y revés del dibujo tipográfico y sugerente. A los poetas que la han discurrido, no sé si para dar mayor libertad al lector en su creación o por chifladura, les valdría más dejar la página en blanco.

Las predichas circunstancias en que se produce el poema hacen comprensibles las singulares interpretaciones de ciertos críticos, en presencia de obras en que el lector vulgar no encuentra nada de lo que el crítico declara. Habla el crítico de auroras boreales y el lector no ve sino sombras; de dulzuras de néctar, y no halla sino insulseces. Y nos explica también el valor súbito que adquieren otras obras, después que cierto crítico logra interpretarlas de modo comprensible y plausible para muchos lectores. Y todo ello se justifica al considerar la naturaleza del lenguaje hablado, substancia con que se elabora el poema. La limitación de «hablado» la pongo para hacer notar que no me refiero a los lenguajes de otros signos que los fonéticos, ni siquiera al lenguaje escrito, que es un sistema de signos, o símbolos gráficos y visuales, paralelo al sistema de símbolos fonéticos y auditivos que llamamos lenguaje hablado. Porque si de lenguaje en general se tratara, la música, la danza, etc., son también de la especie y muy artísticos.

A propósito de extravagancias de poetas, es digno de notarse que, entre las muchas que han discurrido a fin de singularizarse, nunca, en ninguna época ni país, han echado mano de una que podría ser estupenda y piramidal: la de versificar sin palabras. Conozco las *Romances «sans paroles»* de Verlaine, pero este título, pedido prestado al músico Mendelssohn, es puro engaño: metáfora con que el poeta anuncia que quiso hacer «de la musique avant toute chose», es decir, que las palabras de sus

poemas aspiran a ser *música* más bien que *significado* (3). Conozco también las «poesías mudas», y los «jeroglíficos» de que habla el *Arte poética* de Rengifo aumentada por J. Vicens (Barcelona, 1727, Caps. XCIII a XCVI), pero que, como dice este pobre hombre, son signos representativos de palabras que «usan los poetas para expresar alguna agudeza o sentencia».

Pues bien, si con toda su fertilidad los poetas no han discurrido nunca la supresión de las palabras, entre las demás supresiones, es porque la poesía, se escriba o no, se versifique o no, solamente puede manifestarse por medio del lenguaje, de tal modo que, sin lenguaje, no habría poesía.

Pero, ya que no han podido suprimir de raíz las palabras, han tratado de quitarles, siquiera, una de sus dos caras: ¡Otro absurdo! ¿Cómo suprimirle una cara a una moneda? Y sin embargo, no equivale a otra cosa el intento de versificar con palabras sin sentido (una cara) o sin emoción (la otra).

* * *

En efecto, refleja el lenguaje los mismos dos aspectos esenciales de nuestras sensaciones y hechos psíquicos en general: por un lado (lado *intelectual* y *humano* por excelencia) capta y traduce «imágenes», «nociones», «conocimiento», «inteligencia», «razón», «lógica»; por el otro (lado *emocional* o *sentimental*, o del *instinto*, la *pasión*, y la vida propiamente *animal*) capta y expresa «sensaciones agradables o desagradables»: gozo, amor, piedad, dolor, melancolía, repulsión, desdén, ira, miedo, . . . ; lado amable o ingrato de aquel mismo hecho intelectual que los sentidos nos procuran. Por eso, el vocablo *sentir* y sus parientes también, en todas las lenguas derivadas del latín, tienen doble

(3) La idea de apreciar en los versos ante todo la música no es tan nueva como creen algunos. Recuérdese el pasaje del *Essay on Criticism* de Pope (1709) que empieza «But most by numbers judge a poet's song» (versos 387-343).

significado: el de *experimentar sensación* y el de *formular juicio*. Esto se hace con o sin error (lógica), lo otro se experimenta, y, según sea su calidad, grata o ingrata, se busca o se evita. La sollicitación que hacen el placer, goce o ventaja personal a nuestra conducta, y las mañas de que se valen para seducirla o justificarse, es lo que algunos llaman «lógica de los sentimientos», que es un camino a veces ilógico, de móviles, intereses y apetitos, y no de motivos morales.

No significa lo anterior que las expresiones del lenguaje sean unas de naturaleza intelectual y otras de naturaleza emocional, pues las expresiones con que comunicamos nuestros estados de alma son siempre signos de un juicio. Aun las palabras más sentimentales o pasionales: *amo, odio, temo...* son meros juicios, y por lo tanto signos intelectuales. Sólo los gritos o los gestos inconscientes que acompañan de suyo a una emoción podrían tenerse por signos directos de un hecho psicológico de naturaleza puramente animal.

El placer y el dolor se sienten, se experimentan, y su esencia o intensidad son incomunicables directamente; aunque sí contagiables mediante signos externos, que obran como estímulos de emoción en quien los percibe, determinando los procesos psico-fisiológicos que William James redujo a las fórmulas pintorescas tan conocidas: *Estoy alegre a causa de que me río, Estoy triste a causa de que lloro. Es decir, que el placer y el dolor nos vienen de la emoción y no al revés; que lo primero es la parte fisiológica y lo demás una consecuencia. Acéptese o no esta doctrina, es el caso que la carcajada, la sonrisa, las lágrimas, el erizamiento del horror, etc., pueden ser provocados por espectáculos «emocionantes» de la vida real o del teatro, y estos estados son agradables o desagradables, y hasta interesantes a pesar de su desagrado. Y pueden, además, ser provocados por iniciativa del juego de las imágenes psíquicas rememoradas, como todos hemos creído comprobarlo al leer, por*

ejemplo, el *Quijote* de Cervantes o la *María* de Jorge Isaac, y tantos otros relatos diversamente emocionantes.

El juicio, en cambio, se formula y comunica principalmente por medio del lenguaje hablado, y hasta cierto punto se fabrica gracias al lenguaje.

Y así como lo que el alma no percibe ni concibe es como si no existiese en el universo, así lo que el lenguaje no capta ni fija es como si el alma no lo percibiese. De ahí que el lenguaje llegue a ser la suma y esencia del universo; y que lo que en él no está, prácticamente no existe. Por lo mismo, el lenguaje es actividad humana por excelencia y de las más excelsas, y campo de estudio casi tan inmenso como el del alma y el de la naturaleza. Pero el lenguaje no es el diccionario, como pensaba Belarmino, el de Pérez de Ayala, quien comparaba el Diccionario al Cosmos. En el diccionario están (cuando están) todas las palabras de un idioma, y el lenguaje se compone de palabras; pero no están las palabras del lenguaje. Porque las palabras del diccionario son símbolos visuales y petrificados de las palabras del lenguaje, las cuales son signos auditivos y fugaces. Las unas están aisladas y clasificadas con un fin docente, mientras las otras emergen en el orden de sus relaciones para la vida, plenas de significados ocasionales, que el diccionario a menudo no registra. Además, el lenguaje, suma de todo lo que existe, no es sólo el vuestro y el mío, sino la suma de todos los lenguajes concretos, de todos los individuos de todas las lenguas en todos los tiempos.

Y, tal como los hombres y mujeres a quienes enlaza, tiene el lenguaje cuerpo y alma. Físicamente, es una masa de sonidos a la cual atribuimos por asociación psíquica (o de ideas) el valor de nuestros hechos psíquicos, todos incomunicables directamente (imágenes de nuestras percepciones, recuerdos, emociones, sentimientos, ideas, ...). Y esta atribución es su alma. Si no fuese, pues, por el lenguaje, o los lenguajes, el aislamiento de cada uno de los seres vivos sería absoluto. Aun con los

lenguajes el aislamiento existe, pero atenuado; y es una de las causas de la dificultad que encuentran los hombres para entenderse entre sí, no menos importante que su mala voluntad para entenderse. El sentido que atribuimos a la masa sonora (palabras y frases) es lo que da valor al lenguaje hablado: valor lógico, de comunicación de ideas, de conceptos acerca de los hechos psíquicos; pero la masa de sonidos actúa al mismo tiempo como instrumento musical: agradando o desagradando.

Mediante los lenguajes podemos, pues, comunicar indirectamente, por signos, los conceptos que nos formamos del mundo exterior o de nuestras propias sensaciones; podemos comunicar ideas de sensaciones, no las sensaciones mismas, no las emociones, no los sentimientos. Porque, hágase lo que se haga, el ser íntimo, el ser afectivo, nace, permanece y muere aislado, solo, incomunicable. Y es esta condición de soledad y aislamiento lo que motiva en muchos seres el anhelo y necesidad de poesía, de expresión de la poesía, de comunicación del fuero interno; lo que es particularmente cierto en cuanto se refiere a la poesía lírica de los románticos y modernistas, a la poesía personal o subjetiva; ya que a la de los griegos y latinos, o los modernos clásicos que los imitaron, la calidad de lírica le viene de otros rasgos por los cuales se distingue de la poesía épica, también objetiva.

Acontece que los sonidos que emitimos con nuestros órganos fonadores son percibidos no sólo por otras personas sino por nosotros mismos. Y gracias a este doble juego de los sonidos: físico hacia el exterior y las demás personas, psíquico hacia nuestro interior, logramos unir indirectamente nuestras almas, mediante signos que representan nuestro interno reflejar y devanar de la conciencia.

Esta comunión entre dos almas, lograda por el lenguaje o los lenguajes, es la raíz de la vida social; la cual no existiría, al menos como la conocemos, si el hombre no hubiese discurrido el lenguaje hablado, o si Dios no le hubiese hecho tal mer-

ced ya que es cosa incierta cuál haya sido el origen del lenguaje. Aun en las sociedades animales, de otros mamíferos (los castores, por ejemplo), o de pájaros (como loros o golondrinas), o de insectos (como abejas u hormigas), los medios de comunicación entre sus individuos tienen tan gran papel como el instinto.

Si ningún lenguaje, ni gestos, ni gritos, ni señas, ni palabras, permitiesen a hombres y mujeres comunicarse sus impresiones e ideas, cada persona viviría más aislada y sola que un sordo-mudo de nacimiento. Tal condición existió en el pasado de la humanidad y nos la muestra aún la criatura recién nacida. Y, pues, la condición natural y primitiva de la criatura humana es ese aislamiento y soledad, se equivocan de medio a medio los que afirman (y los hay que presumen de sabios) que la condición natural del hombre es la vida social; y aferrados a tamaño error afligen a la humanidad con sus políticas de sumisión del individuo y prepotencia de la colectividad, que ellos dirigen o esperan dirigir, ¡claro está! El postulado que sirve de fundamento a las políticas socialistas (soviética, nazi, o de otro rótulo), o a la pedagogía social, es, por lo tanto, un sofisma. El lenguaje es condición de la vida social, en tal grado que puede tenersele por causa de ésta; y uno y otra se han desarrollado paralelamente y en dependencia mutua. ¿Cuántas revoluciones políticas se deben a la propaganda de ideas? Es decir: ¿han sido creadas y palanqueadas por el lenguaje? — Quizá todas.

Rousseau tenía razón, pues, contra sus detractores, cuando declaraba al comenzar su *Contrato social*: «El hombre nació libre y en todas partes yace aherrojado». Y pocas veces un hombre de talento ha soltado una ineptia de más bulto que ésta de Emilio Faguet: «Para mí, el hombre nació en sociedad, puesto que nunca se le ha visto de otro modo que en sociedad, tal como las hormigas y las abejas. Y, puesto que nació en socie-

dad, nació esclavo, o, por lo menos, obedientísimo». (*Le libéralisme*, París, 1902, cap. I).

A pesar de los lenguajes, la criatura natural sigue siendo el individuo aislado y solo; y tanto, que por más que hacemos o que hagamos, nada rompe esa soledad más allá del cascarón exterior. Ni con el lenguaje más abstracto y culto del más perfeccionado de los idiomas, ni con el más concreto y vulgar, logramos hacer comprender plenamente a los demás cuál es nuestro ser, ni averiguar cuál es el ser íntimo de nuestro prójimo, cuál su verdadero sentimiento o propósito en relación con los nuestros. Cuando alguien quiere ocultar lo que sabe, y los demás tratan de saberlo, es cuando mejor comprobamos el aislamiento psíquico de cada ser viviente. Todo el esfuerzo de los educadores, de los médicos, de los jueces, de los propagandistas, se pierde con frecuencia como agua en el desierto, sin lograr comunicación ni comprensión. Y el de los poetas permanece también a menudo impotente para transmitir su mensaje.

Hasta las ideas abstractas, las explicaciones intelectuales, son a menudo difíciles o imposibles de coger. No recordemos a Hegel ni a los teósofos ni a los otros prototipos de obscuridad, que quizá ni ellos mismos se entendieron. Pensemos en varones de claro cerebro. ¿Quién, en la demanda, no se ha sentido aplastado por el inmenso esfuerzo que cuesta entender a Aristóteles, a Kant, a Bergson, . . .? ¿Y acaso estamos siempre seguros de haber comprendido a Platón, a William James, o a Ortega Gasset?

Carlos Maurras, en un estudio sobre el romanticismo de Madame de Noailles, trae unas frases que merecen citarse aquí: «Si nunca ha habido copia perfecta de un cuadro en otro cuadro, ¿cómo puede estar uno satisfecho de la versión de nuestros estados interiores al lenguaje externo?, ¿de nuestra vida *propia* a un modo que es *común* y que debe serlo? Por más concreto y

sensual que sea un estilo, las palabras son siempre un álgebra; sus símbolos no constituirán jamás la realidad; ni la reflejarán siquiera». (*L'Avenir de l'Intelligence*, París, 1905, p. 218).

* * *

Es, no obstante, el lenguaje hablado un maravilloso instrumento de comunicación, que se une a nuestra alma por el oído, hacia donde abre sus puertas mientras pensamos el portentoso archivo y laboratorio de la *palabra interior*. Cual si nuestra alma se asomase al oído, la escuchamos, no sólo cuando hablamos en voz alta, sino cuando meditamos o leemos en silencio y sin mover los labios. Al leer un poema, nuestros órganos fonadores lo articulan, ora moviéndose, ora en total quietud; y en este segundo caso, nuestro oído percibe esas articulaciones a su modo, mediante imágenes psíquicas de los sonidos y movimientos ya archivados; y en ambos casos oímos el poema. Y, cosa admirable, a menudo lo oímos mejor mediante nuestras imágenes de percepciones archivadas que mediante nuevas y frescas percepciones. O sea, que con frecuencia la *palabra interior* es, para nosotros, más apta, agradable y elocuente que la *palabra externa* (4). Pero, cuando ésta nos viene de un declamador profesional, de voz agradablemente timbrada y maestro en su arte, ocurre que percibimos más y hasta otra cosa.

En relación con las dos palabras, la *interna* y la *externa*, el poema escrito, letra muerta, es ejecutable, pues, de tres maneras que conviene distinguir: 1) En *lenguaje solamente interno*, sub-

(4) No es la opinión de ciertos autores. Véase, por ejemplo, *Le langage* por E.-B. Leroy (París, Alcan, 1905, p. 177-178). Este autor cree, además, en la posibilidad de una «palabra interior visual» (p. 181). Mi experiencia personal me inclina a dar razón a V. Egger, *La parole intérieure* (París, Germer Baillière, 1881).

jetivo, que no oye más que el lector o recitador silencioso, al pasar sus ojos por la letra o al recordarla de memoria para sí mismo; 2) En *lenguaje solamente externo*, objetivo, que oye un público al prestar atención a un recitador que lee o memoriza el poema escrito; 3) En *lenguaje interno y externo a la vez*, cuando uno lee o recita en voz alta versos que uno oye y los demás también. Este caso tres no es más que el complemento del dos: el lado particular del recitador, cuyo lado correlativo es el del público. Pero también existe sin público ni interlocutor, cuando uno recita simplemente en voz alta y se oye a sí mismo.

No para ahí la complejidad del acto tan familiar de leer u oír un poema, y sentir su poesía. Reclama ésta dos aptitudes o actividades que pueden coexistir o no: la del compositor o poeta y la del auditor, lector, ejecutor o intérprete. Se necesita, por lo tanto, que el intérprete sea poeta receptivo para que el compositor encuentre asidero en él. Si no, será como predicar en el desierto. Y como la aptitud poética receptiva sufre la influencia de los temperamentos y de la educación, puede variar mucho de lector a lector. Persona habrá sensible a la poesía heroica y no a la cómica, mientras otra persona sentirá mejor al poeta A que al poeta B, etc.; y por lo mismo, preferirá otro poema que el que nosotros preferimos, y estará en lo justo. Repetiré, pues, que la pretensión de ciertos críticos de que cada persona debería sentir lo que ellos sienten, y apreciar lo que ellos aprecian, carece de justificación psicológica.

La aptitud poética receptiva es el lado pasivo de la aptitud poética a secas o temperamento poético. Con él se nace, y la educación y la vida lo desarrollan. Si los azares de la existencia ponen a un temperamento poético en situación de escribir versos y hacer poesía física, llegará a ser un poeta «activo»; si no, puede vivir cien años sin haber dado a luz un renglón. Un gran dolor es, con frecuencia, el accidente que determina que un temperamento poético se manifieste escribiendo versos; pero «un alma poética, escriba versos o no, siempre está, como

una glándula, secretando poesía», es decir, emoción poética, para repetirlo con las mismas palabras con que años atrás me referí a Gabriela Mistral (5). Emoción poética en estado informe con relación al lenguaje, subconsciencia obscura que en rigor no es aún poesía, en el sentido usual de este término, aunque sí es su causa. Pero la traslación de dicho estado emocional a palabras gramaticalmente ordenadas que lo traduzcan con la virtud de comunicar a otra persona la emoción original, eso sí que es ya indiscutible poesía. Y, claro, no todo lenguaje es poesía. Lo es sólo el que traduce y comunica la predicha emoción, que por esto llamamos artístico. Y como su forma más eficaz es el poema en verso, éste es el lenguaje poético y artístico por excelencia.

Del tránsito de la emoción al verbo habló alguna vez Teófilo Gautier; y eludieron a él trágicamente Poe, Baudelaire, Rubén Darío, y otros, que libraron batallas dolorosas con la rebelde palabra, para hacerla decir siquiera una brizna de lo que, lleno de vida, color y aroma, bullía en sus almas. Porque acontece casi siempre en la versión del sentimiento al verbo interno y flotante, que es un primer traslado; y luego en la versión del verbo interno a la palabra externa, ordenada, gramatical, que es un segundo traslado; que esta versión ya no es más que una muerta sombra de aquel sentimiento, otra cosa ya muy distinta y que uno desecha a menudo con disgusto. Por lo cual, generalmente, la obra que el lector aplaude o reprueba es sólo un «peor es nada» con que el autor se conforma, a regañadientes, en la imposibilidad de hacer decir al frío símbolo lo que es fuego abrasador en su fuente original.

Cuando un autor logra escribir una versión impresionante de su fantasmagoría interna recibe el nombre de bueno y verdadero poeta; cuando no, se le desprecia. La aptitud para ver-

(5) Véase mi artículo *Gabriela Mistral, Vida y Obra*, en la *Revista Hispánica Moderna*, Nueva York, Enero de 1937.

ter el sentimiento y verbo internos en palabras escritas decide, pues, a menudo de la gloria; aun cuando el hontanar sea a veces menos puro y rico que el de otro autor cuya dificultad de expresión o de traslado levanta una barrera entre lo interno y lo externo, barrera que detiene y descorazona a los más y que otros logran alzar, a ratos, por medio de excitantes, como les aconteció a Poe, a Baudelaire, o a Darío.

Y ahí está la explicación psicológica, me parece a mí, de aquella valla con que topó un ingenio tan peregrino como el de Cervantes, de lo cual él mismo hizo mofa, según su costumbre, en palabras que dejan traslucir, empero, su tristeza:

Yo, que siempre trabajo y me desvelo
por parecer que tengo de poeta
la gracia, que no quiso darme el cielo,...

(Viaje del Parnaso, I, 25-27).

¿Quién en esta alegre confesión no ve la sonrisa con lágrimas?

Si un poeta tan indiscutible como Lamartine hubiese logrado de una vez trasladar el cuadro interno de su melancolía al trazar las estrofas de *Le Lac*, ¿habría insistido en rehacerlas, y rehacerlas, veintiuna veces! Eso cuentan, sin embargo, sus biógrafos, para asombro del lector que admira la fluidez de las frases.

El estudio histórico de las intimidades de la creación poética (difícil, porque los poetas, encantados en su papel de huéspedes de las Musas, ocultan sus trasudores) nos muestra que hay ingenios fáciles y difíciles, y que los mejores no son siempre los fáciles.

Aun en el terreno de lo puramente intelectual (que casi nunca lo es puramente) el paso del verbo interno, de contornos imprecisos, no percibidos, adivinados, al verbo externo, ob-

jetivo, casi palpable, lógico, de la palabra oída o escrita, no es cosa tan fácil y espontánea, como algunos suponen. A ello se refirió el filósofo Bergson de varios modos, y yo recordaré más adelante una de sus declaraciones en relación con la dicha dificultad.

* * *

La vieja disputa de ¿Qué es poesía? ha sido a menudo mal planteada, pues, al atribuir existencia objetiva al fenómeno poético. Con frecuencia se oye declarar: Esto *no es* poesía, o al revés. Pero, si se pretendiese hablar con precisión, sólo debería decirse: Yo *no percibo* la poesía de tal cosa, tal como un sordo puede decir: No oigo. Hecho subjetivo e incommunicable, la poesía, como los colores, son perceptibles, y no sabemos si de igual manera, sólo por los videntes; y la ceguera—visual, auditiva, o poética—deja en ayunas y vuelve incrédulo. Obras hay, empero, acerca de las cuales la opinión de cada lector es la misma: buena o mala. En estos casos, se puede generalizar, haciendo un truco, y declarar enfáticamente; es bella, o bien: es fea. Pero en verdad *no es eso ni nada*: sino que *nos parece* tal.

Cuando Bécquer escribió:

¿Qué es poesía? ¿Y tú me lo preguntas?
¡Poesía... eres tú!

más bien que una graciosa paradoja dijo una verdad a medias. La amada del poeta, toda poesía para él, ignoraba su virtud poética y era como un poema escrito y no dicho, que Bécquer leyó. «Poesía eres tú, porque me produces ese estado de encanto y arrobamiento que también me produce un buen poema». Perfectamente, pero la creación la hacía Bécquer, porque él era quien percibía lo que en Ella no estaba sino en calidad de estímulo externo, en «potencia», y sólo se volvía «acto» en las sen-

saciones de él (6). Ella, en cambio, no percibía ni la poesía del amor ni la de los poemas de Bécquer, tal como la *Aspasia* de Giácomo Leopardi:

E ciò che inspira ai generosi amanti
La sua stessa beltà, donna non pensa,...

(Y lo que inspira a los amantes pechos
su beldad misma, la mujer lo ignora,...

Personificada y todo, pues, la poesía (estímulo, objeto) no sabe que ella es poesía.

A la paradoja de Bécquer se le podría oponer, por consiguiente, esta otra: «La poesía está en mí», verdad mayor que en cierto modo ha captado don Daniel de la Vega en versos que también merecen recordación:

Poeta, sí; profundo y evocador como una
tardë... Y no lo soy por los versos que escribo:
yo soy poeta (y esto no lo sabe ninguna)
por todas las bellezas inmortales que vivo...

(6) No era ésta la explicación del propio Bécquer, quien declaró que la poesía era cosa objetiva:

Podrá no haber poetas; pero siempre
habrá poesía:...

(Rima IV)

y aun más: que la poesía era, no sólo atributo, sino la esencia misma de la mujer, y particularmente de la «mujer hermosa», en la cual se encarnaba, según él. Véanse las *Cartas literarias a una mujer*, en sus *Obras*, t. III, Madrid, 4.ª ed. 1885; citadas por don Jorge Guillén en la *Rev. Hisp. Moderna*, de Nueva York, 1942. Véase también mi artículo *El primer libro de Rubén Darío*, en los *Anales de la Universidad de Chile*, 1942.

En la estrofa de música, de oro y de tristeza,
mi belleza interior quedará siempre trunca:
pero abrirá sus ojos azules la belleza
en todos los poemas que no escribiré nunca...

(*Los vientos de la otoñada, tema III, en
Claridad*) Santiago. 1917, pág. 46).

Colaboran en el hecho poético elementos objetivos y subjetivos, que independientemente carecen de las calidades que tienen reunidos. Objetivo es el estímulo externo, que nada tiene propiamente en sí de lo que llamamos poesía; pero que es capaz de provocar en un sujeto sensible cierta reacción psíquica característica. Subjetiva es esta reacción cuya característica es la calidad poética. Tal como el estímulo «vibración electromagnética», que no es luz ni color, es interpretado en forma de luz y colores por el sujeto sensible, que es quien crea, por lo mismo, la maravilla del universo iluminado en un mundo de efectivas tinieblas; y tal como el estímulo «vibración del aire», que no es propiamente sonoro, si bien así lo interpreta nuestra sensibilidad, quien teje el alado encaje de la música; del mismo modo el estímulo externo del lenguaje, que no es más que vibraciones del aire, sonidos y ruidos a los cuales atribuimos un significado, lo interpretamos, en el caso del poema, del modo particular que llamamos poesía, creado por el sujeto sensible.

Sin el estímulo adecuado nadie siente, percibe ni admira el cielo azul, el mar verde o brillante, la selva rumorosa y perfumada. Pero cada una de estas y otras maravillas de la naturaleza son en sí tan indiferentes como puede serlo para nosotros la cosa más vulgar e ínfima: un guijarro o una hoja seca en que no nos dignamos reparar. Pero si al insecto le estimula la hoja seca, si al camello la arena del desierto le interesa, o al pez el sombrío fondo del mar; hoja, arena y obscuridad serán

interesantes, sensibles, emocionantes y poéticas, a su modo, para ellos. La poesía, la belleza, la añade, pues el alma, humana o animal, en cuyo espejo se refleja el estímulo exterior transformándose en lo que no es sí y la percepción lo hace ser.

Ciertos espectáculos de la naturaleza, una escena muda de cinematógrafo, la ejecución de una pieza de música, una representación teatral hablada, un relato verbal o un poema oídos... son estímulos externos que ponen en función nuestra máquina psíquica. Entonces juegan percepciones, emociones, recuerdos, sentimientos, ideas, gustos, impulsos; nos agitan y provocan en nosotros nuevos estados de ánimo. Entre éstos hay cierto estado espiritual semejante a la embriaguez, que nos mece como un buen ensueño, nos arroba y deleita, y al cual distinguimos llamándolo estado poético. Entre las diversas cosas que el Abate Bremond llamó «poesía pura», ésa es la que mejor merece el nombre. Mejor, en todo caso, que el ente ficticio que este escritor, «ondulante y versátil» como su compatriota Montaigne, señala en la siguiente sentencia: «Todo poema debe su carácter propiamente poético a la presencia, irradiación y acción transformadora y unificadora de una realidad misteriosa que llamamos poesía pura» (pág. 16 de la obra citada, que puede compararse con la 71, 49, 97 y otras). Sentencia que, como se ve, sitúa la poesía en el objeto y no en el sujeto capaz de sentirla.

¿Qué hay, entonces, de poético en un valioso poema? Lo mismo que hay en una sonata de Beethoven o en una tela de Vinci. Un arreglo de las palabras, de los sonidos, de los colores, que logra ponernos en emoción poética, tal como un cielo estrellado, una puesta de sol, la cordillera nevada, el mar tempestuoso, un rosal florido, ... En tales condiciones, ¿qué es más propio decir: que la poesía está en el estímulo externo, indiferente ante un ser insensible, o que está en el ser que transforma el estímulo y se deja afectar por él?

No parece que pueda haber margen de vacilación para la respuesta. La emoción poética depende del estímulo: pero éste

mismo no es la poesía. Tanto no lo es que, si no hubiera un ser presente para percibirlo como poesía, no sería sino trivialidad. Pero, naturalmente, no cualquier arreglo de palabras nos produce impresión poética; no cualquier estímulo es, por lo tanto, esa cosa objetiva que en lenguaje usual se denomina poesía.

Y ahora parece oportuno señalar la diferencia que hay entre emoción poética y emoción artística. La primera, en su sentido propio, es una parte de la segunda: tal como lo es la emoción musical, o la pictórica. Y una parte pequeña, pues está comprendida en la emoción literaria, que abarca a todos los géneros de obras artísticas cuyo material es el lenguaje. Se abusa, por lo tanto, del sentido propio de la palabra poesía cuando se la aplica a toda suerte de obras literarias, y mayormente, a toda suerte de obras artísticas. El fondo emocional es quizá el mismo, pero según sea el material en que el artista lo comunica a los demás: lenguaje, voz cantada, sonidos instrumentales, colores, movimientos... será poesía, canto, música, pintura, danza... poesía en el poema, emoción dramática en el drama, etc. Como el poema en verso es la forma típica del lenguaje poético, y éste es la substancia en que se encarna la emoción del poeta y el intermediario que la comunica, viene a ser el poema la poesía misma. Y por esto, entre las varias calidades del lenguaje en verso, la calidad musical (ritmo y melodía) es la más importante, después de la calidad emocional. De ahí la busca y rebusca de esas formas del lenguaje en que la musicalidad subraya la emoción que se quiere expresar. Y de ahí que el lenguaje en verso sea, prácticamente, la poesía misma; sin que valgan contra esta conclusión todas las objeciones que se le han hecho desde los tiempos de Aristóteles. Pero sin que tampoco sea legítimo pensar que todo lenguaje en verso sea poesía, como de lo antedicho se desprende también. Los primitivos filósofos de Grecia escribieron en verso y nadie los llama poetas. Es evidente que un poema traducido y puesto en prosa no pierde enteramente sus cualidades poéticas, particu-

larmente las emocionales, y por tanto no deja de ser poema. Pero también es verdad que al autor de una obra, originalmente escrita en prosa, por muy poética que sea, nadie lo llama poeta, sino en estilo figurado, para significar que es un soñador. Platón es «divino», Montaigne «encantador», Juan Enrique Favre «épico», etc.; pero poetas no, porque no escribieron en verso.

* * *

En cambio, conviene insistir en que, siendo el lenguaje condición de existencia de la poesía, no hay que descuidar en un juicio sobre ella la estructura del lenguaje y su desarrollo histórico. Particularmente interesante es la circunstancia de que el lenguaje no es un instrumento inventado para hacer poesía o versos, sino que la poesía se manifiesta con el lenguaje tal como con él se expresan otras necesidades del espíritu y de la vida de relación; siendo la poesía la última tal vez en hacerse presente, de tal modo que el lenguaje adquirió antes y con mayor fuerza muchos otros pliegues, de distinta índole, que le imponen un molde, y la contrarían.

Por lo pronto, el objeto primero y principal del lenguaje es servir de intermediario en la vida de relación, familiar y social. Las palabras tienen un sentido, son signos que representan figuradamente, por asociación de imágenes, nuestras percepciones, ideas, reflexiones, ordenaciones lógicas; signos de que nos servimos para organizar nuestros propios pensamientos, y para sacarlos fuera y comunicarlos a los demás. El lenguaje es, por esto, ante todo, un instrumento lógico, de la inteligencia y la razón. Las palabras, aisladamente, representan los recortes que nuestro análisis lógico hace en la realidad, según la perciben nuestros sentidos y la interpreta nuestra razón. Representan principalmente el mundo de la inteligencia, el mundo objetivo y comunicable a otros seres organizados como nosotros. Repre-

sentan en escasa proporción nuestro mundo afectivo, del placer y el dolor. Y no representan en modo alguno lo estrictamente subjetivo e incommunicable, porque, siendo incommunicable, ha holgado el instrumento de comunicación.

Ahora bien, la poesía, sobre todo la más moderna, se complace en contar los hechos afectivos, las reacciones del yo ante el objeto que lo estimula, y se esfuerza por comunicar lo que por medio de la palabra ordinaria es incommunicable, recurriendo ilimitadamente a la metáfora, expresando colores en términos de sonidos o vice-versa, o sonidos en términos de olores, trocando las sensaciones y conceptos ilimitadamente también. El lenguaje poético viene a ser así un nuevo lenguaje, injertado en la palabra corriente, con el fin de comunicar emociones, y sentimientos, sentidos de verdad e imaginados. Un lenguaje esencialmente musical y sugerente que, a diferencia de la música, emplea palabras, que son, además, signos intelectuales. De ahí el conflicto entre las opiniones, las de los poetas ilusionados con la virtud de su pegaso y las de sus lectores amigos de la clarividencia y de la verdad, más que de Platón. Y de ahí también la dificultad del éxito de los poetas. Por poco que el equilibrio se rompa entre la palabra con sentido intelectual y la palabra con sentido afectivo, el poema sufre un menoscabo de belleza, ya inclinándose demasiado hacia el razonamiento y la lógica, ya demasiado hacia el signo incoherente y sin sentido: emoción pura, grito o música divina.

Cuando en tiempos recientes se ha buscado la «poesía pura», dando un alcance erróneo quizá a lo que dijo el francés Bremond, o «deshumanizada», como coreó el español Ortega, se han olvidado, como antaño en tiempos de Góngora, verdades tan perennes como las que he procurado recordar en las reflexiones que preceden.

Los poetas no deben, pues, ilusionarse en el empeño de crear un lenguaje poético. Un examen histórico de esta cuestión (Ronsard, Góngora, Mallarmé, etc.), deja más bien escéptico.

El lenguaje no es un fenómeno individual sino social, y las fuerzas vitales que lleva en sí dependen del grupo. El individuo no cuenta en tal caso sino como parte del grupo. Cuanto más se aíse el poeta y más se exclusivice para su círculo, menos alcanzará al grupo y menos propagará sus modalidades de expresión.

Si el poeta pudiese expresar la poesía en otro vehículo que el lenguaje estaría libertado de esta traba. De ahí el intento de hacer como el músico, que no obstante está sometido a las leyes de la acústica. Pero como la poesía, o si se quiere los versos poéticos, no pueden existir sin el lenguaje, los poetas sensatos han de conformarse con el carricoche del hablar popular, y la holgura de darle líneas aerodinámicas a su sabor. Hasta qué límites esta transformación sea posible es problema que cada poeta tiene que resolverse por sí y ante sí. El éxito de su empresa le dirá su acierto, sobre todo si repara en la extensión del éxito. Reglas no pueden fijarse; aun cuando la experiencia muestra las ventajas de la naturalidad, sinceridad y otras virtudes emparentadas más bien con el lenguaje popular que con la quintaesencia de un Mallarmé, o el esoterismo de un Rilke o de un Neruda.

* * *

El olvido frecuente de que el poema es, como queda dicho, una creación fugaz del lector, se relaciona con un vicio general de nuestra condición psíquica, señalado brillantemente por el filósofo Bergson: nos representamos casi siempre los hechos temporales, vitales, movibles, con imágenes espaciales, visibles, fijas; trocando la naturaleza íntima de aquellos hechos. Para darle consistencia al tiempo, de por sí desvanecente, se apuntalan las impresiones con imágenes visibles. Frases hechas como «espacio de tiempo», «trozo de lectura», y otras por el estilo, lo atestiguan bien. Y acontece que, a fuerza de substituir el tiempo por espacio, nos damos a creer que el tiempo

es espacio, y embotamos así nuestra capacidad para sentir el tiempo. De acuerdo con este vicio, vemos en el verso, ante todo, el renglón corto, en vez de oír el ritmo y la cadencia; olvidando que el verso es esencialmente un hecho auditivo, temporal; puesto que el lenguaje consiste en sonidos que consumen tiempo y se suceden en el tiempo.

La escritura es una materialización visual (táctil, para los ciegos) del lenguaje, en que la masa sonora, temporal, se trueca en una masa gráfica, espacial. Y, obedeciendo a la tendencia antedicha, tomando la sombra por el cuerpo, perdida un poco la capacidad de sentir los tiempos del lenguaje, se desvanece la fuente viva de donde las palabras escritas sacan su consistencia. Para mucha gente, pues, un verso no es más que un renglón corto de la escritura. Y así pensaba Mallarmé, con muchos de sus compatriotas, y con otros que, sin serlo, pensaban menos que él. De tal modo que, desde el momento en que los versos se escriben seguidos, como prosa, dejan de ser versos para dicha gente. Y no bien la prosa se escribe en renglones cortos empieza a ser verso. De ahí que a un legítimo verso largo, escrito en dos renglones, se le tome por dos versos; y vice-versa, que a dos o tres versos cortos, escritos en fila y en un solo renglón, se les tome por solamente un verso.

Pero, hay siete virtudes contra siete vicios. Para no ser engañado por apariencias y discernir si es prosa o verso un período de lenguaje, existe un recurso: el de escribir el trozo en renglones seguidos, cuando lo está en renglones cortos, y vice-versa. Entonces se le lee desprevenidamente. El oído dirá. Pero la eficacia de este recurso es limitada. El oído habla vagamente; y sin un análisis técnico, no se adquirirá el convencimiento.

La escritura en renglones cortos tenía por objeto indicarle al lector que debía hacer una pausa al fin de la línea, lo que envolvía la condición de que el pensamiento también debía tener allí una pausa. Si no se hace ni una leve pausa, la escri-

tura en renglones limitados es un artificio inútil. Si para justificarlo se suspende o retarda la elocución en las rimas, sin que lo pida el sentido, sólo para hacerlas resaltar, o para redondear la cadencia, se cae en otro artificio, que riñe con la naturalidad, restando efecto a la emoción. Al revés, si la dicción sigue el curso natural del sentido, las zancadas de verso a verso apagan los ecos de las rimas y destrozan las cadencias. La escritura en renglones limitados se vuelve entonces un estorbo para el lector. Espera éste hallar siempre una pausa del sentido al fin del renglón, y al hacerla en falso, tiene que volver atrás, tiene que repetir la lectura en cada zancada no advertida a tiempo, y debe padecer la emoción adversa, malogrando el efecto buscado. En este sentido, la lectura de los mejores poetas modernos (Darío, Nervo, Lugones, Herrera, . . .) es a veces fatigante.

Por esto, la idea de Paul Fort de escribir los versos verdaderos versos, en renglones de prosa, no es una coquetería, como alguien dijo, sino una escritura cómoda, dentro del abuso de la zancada. Digo del «abuso», y no del uso inteligente y oportuno. Y digo cómoda para el lector, no para el versificador, que para salir airoso ha de hacer sólo buenos versos. En efecto, los versos que, escritos en renglones cortos o largos, siguen siendo versos, lo son por sus cualidades rítmicas, sin fallas; en tanto que a los endebles no les vale la añagaza del renglón corto, que previene al lector, para disimularles las taras. Hiato y sinalefas al fin del verso, del buen verso flúido y cabal, han de ser, por eso, muy bien arreglados; cosa que se descuida también a menudo en los renglones cortos.

Al desaparecer la versificación para los ojos, puede apreciarse mejor qué es lo que subsiste para el oído. Muchas de las reglas que el buen uso aconseja aparecen entonces más claras y justificadas. Un poema bien ritmado, bien dotado de acentos y pausas, escríbasele como se le escriba, se mueve siempre al decirlo, ondulando sus cadencias propias, porque éstas y

el metro no dependen de la escritura, sino del lenguaje oral. Pero, poemas como hay tantos, cuyas cadencias varían por el solo hecho de escribirlos o no en renglones cortos, están artísticamente mal hechos.

En un tomo de las «Obras completas» de Rubén Darío (Serie III, t. VIII, *Poemas en prosa*) se encuentra impreso como «prosa», en renglones seguidos, el soneto *Cleopompo* y *Heliodemo*, que el poeta había publicado en renglones alejandrinos en su libro *Cantos de vida y esperanza*. Ignoro el motivo inmediato de este error. Pero no es difícil adivinar cuál fué el motivo estructural que impidió advertir el yerro: la abundancia de encabalgamientos de renglón a renglón hace desaparecer el metro del primer cuarteto en una lectura desprevenida:

Cleopompo y Heliodemo, cuya filosofía es idéntica, gustan dialogar bajo el verde palio del platanar. Allí Cleopompo muerde la manzana epicúrea y Heliodemo fía al aire su confianza en la eterna armonía.

Preferible es a la zancada frecuente, y sobre todo con sinalefas, el «verso libre» francamente usado. Pero no hay que imaginarse que con evitar la isometría se entra en Jauja. Nada más difícil que dar la impresión de poesía con un lenguaje que renuncia voluntariamente a uno o varios de sus factores poéticos. El verso sin rima o con rimas pobres puede salvarse merced a las cadencias: sirvan de prueba cientos de «romances». El verso sin metro, sin cadencias concordantes y armónicas, no se salva ni con rimas ricas. Porque, en castellano, el ritmo que forman acentos y pausas tiene primacía sobre el ritmo que forman las rimas.

En efecto, la rima no es un mero adorno del verso, como han opinado muchos: no es un «dije de a chaucha que, bajo la lima, suena hueco y falso» como pensaba Verlaine:

Ah! qui dira les torts de la rime?
 Quel enfant sourd ou quel nègre fou
 Nous a forgé ce joujou d'un sou
 Qui sonne creux et faux sous la lime?

No. Es un elemento poético de primer orden, un feliz hallazgo de orden melódico que subraya las cadencias en sitios elegidos por el poeta. Técnicamente, es también un ritmo, un retorno a intervalos más o menos regulares de ciertos *timbres y tonos*, tal como el *ritmo* por excelencia es un retorno de la *duración o fuerza* mayor de ciertas sílabas y de un mayor *retardo intersilábico*. En tal sentido, la rima colabora con el ritmo en la formación de las cadencias y contribuye a la musicalidad del verso.

Eso sí, hay rimas y rimas. La exclusividad de la rima rica, en que retornan varios fonemas y varias veces, es una tonta esclavitud; puesto que basta, a menudo, la asonancia para subrayar el retorno apetecido de la cadencia. En tal sentido, la discreción del *Romancero* es el mejor elogio de la asonancia.

Prosa y verso son, pues, cosas que no dependen de la escritura. La calidad de la emoción y de la música dictarán siempre al lector o auditor un juicio certero e inapelable.

* * *

Hecho evidente es que los versos comunes del castellano, hasta el eneasílabo, están determinados por un acento fuerte en la penúltima sílaba del verso grave, o la última del verso agudo, o la antepenúltima del verso esdrújulo. Por lo mismo, la regla que prescribe la necesidad de este acento al cabo de tantas y cuántas sílabas enseña una noción valiosa y tan importante que, en la práctica, ella le basta a un versificador bien dotado, que pueda confiar al oído la colocación de los acentos y pausas interiores. Hacer versos, en tales condiciones, es cosa

relativamente fácil y de rutina: cuestión de repetir lo que otros inventaron.

Pero la cosa es menos sencilla cuando se aspira a manejar por cuenta propia el instrumento rítmico, a dominarlo, o simplemente, a darse cuenta de ese proceder empírico; porque entonces aparecen en su verdadero papel todos los acentos y pausas que motivan las cadencias, y hay que conocer el instrumento a punto de poder desarmarlo y armarlo a voluntad. Es la misma diferencia que hay entre tocar de oído un instrumento musical y tocarlo por estudio y conocimiento teórico de la música.

Pues bien, como el verso escrito es la trasposición visual-convencional, simbólica, de ciertos hechos fonéticos, acústicos, musicales, ejecutables en el más maravilloso de los instrumentos: el de la voz humana, la palabra humana; cuando esta música la compone un experto que aprovecha todos los recursos que puede brindar el instrumento, y es además ejecutada en uno de alta calidad, tal música puede enseñorearse del espíritu más refractario al arte, como lo declara el viejo y noble mito griego del divino Orfeo. Pero, cuando un poeta, a la buena de Dios, sin más habilidad técnica que la que pueda habersele pegado con la lectura de buenos modelos, trata de hacer artísticos versos, malgasta generalmente su talento. Ya lo dijo en el siglo XV el canónigo y poeta Juan del Enzina, en forma exquisita: «Y ¿quién será tan fuera de razón que, llamándose arte el oficio de tejer o herrería, o hacer vasijas de barro, o cosas semejantes, piense la poesía y el trobar haber venido, sin arte, en tanta dinidad? Bien sé que muchos contenderán para en esta facultad ninguna otra cosa requerirse, salvo el buen natural, y concedo ser esto lo principal y el fundamento; mas, también afirmo polirse y alindarse mucho con las oservaciones del arte; que, si al buen ingenio no se juntase el arte, sería como una tierra frutífera y no labrada». (*Arte de poesía castellana*, Cap. II, año 1496:

en Menéndez Pelayo, *Antología de poetas líricos castellanos*, t. V, pág. 36).

Pero una mala aplicación del proverbio «el poeta nace y no se hace», con que se intenta justificar el origen sobrenatural que la tradición, desde los griegos acá, atribuye al don poético (visita de un numen, como en el trance de la sibila de Cumas), invita a la improvisación y al diletantismo. No cabe duda de que se nace con las cualidades espirituales, con el temperamento, con los sentidos aguzados, que más convienen para sobresalir en un arte; y ningún estudio, ningún ejercicio, pueden suplir esas cualidades nativas. Perfectamente; pero no se nace sabiendo la técnica del oficio, ni dominando las habilidades que la práctica del arte requiere; las que sólo pueden adquirirse por educación. Aquello es genio, esto es maestría; con el genio se nace, la maestría se adquiere. El uno sin la otra es poca cosa; los dos reunidos, aunque sea en dosis modestas, pueden dar sazonados frutos. Y no está de más añadir que ninguna genialidad externa y estudiada en un espejo puede substituir a la maestría, por más genio de buena ley que se tenga. Pues, si alguna vez tuvieron éxito (cosa dudosa) las tretas destinadas a achunchar al pancista (o «épater le bourgeois»), es un hecho que el actual burgués sonrío lleno de conmiseración ante la ingenuidad de esos niños grandes y melenudos que reclaman el aplauso y las dádivas del pancista.

No faltará quien arguya que los versos son anteriores a las reglas del arte, y que hubo poetas antes que tratados de métrica. Y ello sería un nuevo error. En efecto, la Historia nos cuenta que hubo poetas antes que «métricas escritas»; pero, por sabido se lo calla que no los hubo antes de las «normas seguidas en forma empírica», pues ningún arte se practica sin reglas, como lo recuerda Juan del Enzina. Por imitación no razonada de procedimientos discurridos por un antecesor, muchos poetas han hecho versos, como tan magníficamente los hizo el Padre Homero, aplicando usos tradicionales con más o menos

gusto, más o menos aptitud personal e intuición del fin. La regla incluida en un verso ya hecho, vagamente presentida, viene a ser así el guía del poeta, regla que es, pues, anterior al verso, por lo menos tanto como el huevo es anterior a la gallina.

Las reglas, así entrevistadas, se precisaron y organizaron con el transcurso del tiempo; y han variado con los cambios del lenguaje, de las costumbres, del gusto, y con el estudio del arte. No son reglas fijas ni arbitrarias, ni las que un dómine cualquiera pueda formular según su gusto, sino las que la lógica dicta.

Cuando Rubén Darío encabezó el movimiento de rebelión contra las reglas entonces usuales y respetadas, no carecía de razón hasta cierto punto: los tratados prescribían reglas a veces sin fundamento y sobre todo las formulaban como mandatos de un legislador que permite o no permite tales o cuales usos. Pero la reacción fué desmedida y llegó a la anarquía completa. Rubén Darío, personalmente, es el poeta castellano cuya técnica más se acerca a la maestría, al dominio completo de la versificación, pues descolló en casi todos los metros, estrofas y composiciones. Sin embargo, ¡cuán defectuosos son muchísimos de sus versos! No por desdén de la técnica, como podría suponerse al oírle sus burlas a los «catedráticos»; burlas que deben interpretarse como las de Molière para con los médicos: éstos no sanaban al poeta francés y aquéllos no prestaban ayuda al nicaragüense, que ansiaba enseñorearse de su arte. Y si tal maestro anduvo siempre en demanda de reglas más variadas, cabales y perfectas, lo cual no significa «más coercitivas», no deben los aprendices, créanse o no sus discípulos, abstenerse de conseguir la maestría.

Que los jóvenes poetas no esperen, pues, la visita del dios Apolo ni de su coro de nueve doncellas, para dejarlas sucesivamente encinta, (como aconsejaba el autor de las *Prósas profanas*), sin haber estudiado las reglas del arte, las fastidiosas leyes

de la métrica, despojadas tanto cuanto quieran de arbitrariedades; y que desechen los arrestos insolentes y fáciles que les aconseja el dios Pereza. Que sobre todo no los fascine la imagen contagiosa de la virgiliana sibila de Cumas. ¡Conocerse, tener valor para aprender y ser sinceros! Amén (7).

(7) Las páginas del artículo precedente han sido extraídas de un libro inédito y terminado desde hace años, cuyo título y materia es *Teoría de la versificación*. Publico anticipadamente estas páginas como respuesta a dos cartas que recibí con motivo de unas pocas líneas sobre el concepto de «poesía», anticipadas también e intercaladas en mi artículo mencionado en la Nota 6.: *El primer libro de Rubén Darío*. Una de dichas cartas, del Profesor G. Dundas Craig, de la Universidad de California, dice:

«I was particularly interested in your remarks on the purely subjective nature of poetry; and yet, I should be inclined to attach some importance to the stimulus that evokes the feeling of poetry in the reader. Otherwise I do not see how we can account for the universal appeal of a great poet like Darío and the limited appeal of lesser poets to the esoteric few». (Párrafo de una carta del 24-X-43).

La objeción que tan discretamente formula el Prof. Dundas Craig tenía, pues, respuesta anticipada.

La otra carta, del doctor y poeta don Juan Francisco Ibarra, de Beccar, cerca de Buenos Aires, dice:

«La parte literaria de su estudio, aunque voluntariamente breve, no tiene menor interés que la bibliográfica. Comparto, desde luego, su «posición subjetiva». Los años me han enseñado, en efecto a desconfiar cada vez más del propio juicio, a respetar el ajeno y a repudiar todo vano dogmatismo. Confieso arrepentido y avergonzado haber carecido de esta virtud en mis años mozos. Diecinueve primaveras me sonreían cuando en 1896 vieron la luz en Buenos Aires las *Prosas profanas*. Cursaba yo entonces el primer año de mi carrera en la Facultad de Filosofía y Letras que acababa de fundarse y de la que fuí, cronológicamente, el primer alumno. No puede Ud. imaginarse el entusiasmo y la exaltación que produjo en nuestro corro estudiantil aquel famoso volumen. Mis condiscípulos entonaban en coro, cada día, un himno ditirámico al mayor lírico de nuestra lengua en todos los tiempos. Sólo yo, atrincherado en mi clasicismo absoluto, disparaba, con saña implacable, saeta tras saeta contra ese versificador brillante pero superficial; ese falso poeta almibarado, sin hondura humana; ese «liróforo» alambicado y extravagante, que se complacía en las delicuescencias y lubricidades de un parisianismo postizo y de un helenismo traducido del francés. Ciertamente que me

sabía de memoria las «Palabras liminares», «La princesa está triste», «Padre y maestro mágico»,... ; pero estos y otros poemas los recitaba a los amigos en tono burlesco y hasta haciendo de ellos irreverentes parodias... ¡Oh petulancia juvenil! ¡Cómo aplaudo ahora, distinguido colega, su concepto de poesía, que depende del temperamento de cada uno y de su peculiar manera de sentir! Quizá mi grande e inolvidable amigo Mario Pilo no exageraba al escribir (si no recuerdo mal, en sus *Lezioni sul bello*, primer volumen de su *Estética*) que en la naturaleza y en el arte todo es belleza, en mayor o menor grado, esto es, según nuestra mayor o menor capacidad para captarla». (Párrafo de una carta del 10-X-43.).