

OBSTINACIÓN DE LA POESÍA

Jacques Roubaud

Traducción: Martha Block

VERIFICACIÓN

En el presente siglo (el XXI) hoy firmemente instalado, la poesía sigue perdiendo terreno en los periódicos: *Le Monde des livres* puede dejar pasar un año entero sin mencionar un solo libro nuevo de poesía francesa contemporánea; muchas librerías ya no tienen ni siquiera un estante destinado a este género de obras, y a la televisión (pero ya era así en el siglo pasado) no le interesa. Una especie de malestar ha impedido a las autoridades culturales, hasta hace muy poco, sacar consecuencias de este estado de la sociedad. Pero lo han permitido finalmente, sin darse cuenta quizá.

Dos ejemplos: México fue invitado al último salón del libro de París, recibimos a un grupo de escritores. No había entre ellos un solo poeta. Tampoco lo había entre los autores enviados en primavera a los Estados Unidos para representar a la literatura francesa de hoy. Por otra parte, en el 2008 el jurado del premio Nobel eligió a un novelista francés,¹ una elección honrosa sin duda, pero dejó de lado al más importante de los poetas franceses vivos, Yves Bonnefoy.

¹ J. M. G. Le Clézio.

Esta situación tiene como consecuencia, o es consecuencia de, la casi inexistencia económica de la poesía, al menos de aquella que se escribe en este momento. La poesía no se vende, en consecuencia la poesía no tiene importancia. La poesía ya no tiene importancia, entonces la poesía no se vende. Sin duda, ese género literario no es el único que ha visto declinar su "participación en el mercado", en el escenario cultural contemporáneo. La novela, la literatura en general, el libro mismo han sido afectados. Pero con la poesía, enfrentamos un grado extremo de esta reducción.

¿DE QUIÉN ES LA CULPA?

La responsabilidad por este estado de cosas se ha atribuido, desde hace casi un siglo, con una obstinación conmovedora, a los propios poetas. Todo un rosario de acusaciones se despliega en cada ocasión para explicar y justificar esta contracción comercial: los poetas contemporáneos son difíciles, son elitistas, la poesía es una actividad ociosa y decadente. Los poetas son narcisistas; no dilucidan lo que ocurre realmente en el mundo, no inciden en la liberación de los rehenes, en la lucha contra el terrorismo, no restauran la fractura social; no hacen nada para salvar al planeta. No hablan la lengua de todos, etcétera. Por esta razón nadie los lee. Sólo se leen entre ellos.

No vale la pena comentar estas acusaciones. Digamos solamente esto: quien se interesa por la poesía, quien conoce y ama a Hugo, Baudelaire, Rimbaud, Apollinaire, Eluard, Aragon, Char y Michaux, por ejemplo, pero considera difíciles a los poetas de su tiempo, y no los lee ni se explica por qué éstos escriben de un modo incomprensible, está en la misma situación de aquél que, gravemente enfermo, obligado a permanecer en cama por un mes, convaliente aún, tiene gran dificultad para caminar e incluso para tenerse en pie. La situación del lector de poesía que ha abandonado la lectura es parecida: cuando menos lee, menos querrá leer, y si por azar lo intenta, entonces lo leído le resultará impenetrable.

La situación descrita no ha dejado de incidir, de diversos modos, en los propios poetas. No intentaré enumerarlos. El primer efecto de “la caída de la poesía” fue precipitar una evolución formal, hacia tiempo en proceso. Tuvimos el verso libre común de los surrealistas que reemplazó al verso tradicional con rima y medida, su demolición, luego, por la vanguardia de los años sesenta (Denis Roche) y su conversión, muy difundida, al verso libre internacional (véase el recuadro al final), importado, como tantos otros productos, de los Estados Unidos: el VLI es un verso que carece de rima y medida, y que de modo general abandona las características de una tradición poética particular dentro de una lengua; se “corta” de ese pasado, evitando las rupturas sintácticas demasiado radicales. Se puede practicar el VLI en casi todas las lenguas. ¿Con qué ventajas? Eludir sin mayores tropiezos “los terribles derechos de aduana” de la traducción, que a menudo desalientan a editores y traductores; y ofrecer una salida a “las fronteras del dialecto”, provechosa en tiempos de globalización.

El VLI está muy presente todavía en el escenario poético mundial, en los festivales internacionales, en antologías y revistas. Sus exigencias formales son muy escasas. Y esto ha provocado un deslizamiento cada vez más notorio hacia una fase (¿última?) de la evolución formal en la que el verso mismo ya no se considera necesario. Existía esta tendencia en los años noventa del siglo pasado. Pude comprobar con frecuencia la desaparición del verso en la lectura misma, en la dicción de muchos poetas que leían sus poemas como si fueran prosa, una prosa con adornos retóricos, pues había que mostrar que se trataba de poesía. En estas condiciones, ¿por qué no escribir prosa directamente? La poesía, especialmente entre los poetas franceses y norteamericanos más destacados, se hace ahora mediante pequeñas prosas cortas, pero no visiblemente narrativas: la ausencia de una trama narrativa clara es entonces la marca única de la pertenencia al género de la poesía.

¿PUEDE UNO TODAVÍA LLAMARSE A SÍ MISMO POETA?

¿Pero por qué, en estas condiciones, seguir insistiendo en pertenecer a la categoría de “poeta”? Las respuestas son a menudo contradictorias y ambiguas. La debilidad de la poesía en el campo económico supone —es ésta una consecuencia natural del tipo de sociedad en la que vive el poeta, al igual que los demás— un desprecio del mundo, a veces ostentoso, por aquellos que se atreven a usar ese nombre. La poesía no suele responder a los hechos poco agradables que se suscitan por todas partes (no es ése, a mi entender, su papel). Pero si, por casualidad, se le ocurriera hacerlo, le contestarían como lo hizo Stalin cuando le mencionaron la oposición del Vaticano a su política: *¿El Vaticano, cuántas divisiones tiene?* Para el mundo, como para la “página cultural de los periódicos”, un poeta no es, en el fondo, nada.

Por otra parte, la poesía, se dirá, ese producto noble, ya nada tiene ver con aquello que hacen los poetas. Dejaron de merecerla. La poesía está en otra parte: en las canciones, en la puesta de sol, en la novela, etcétera. Pues para el mundo la poesía sólo es posible cuando aparece ahí donde no está. Es lo que podríamos llamar, abusando de una expresión de Yannick Liron, *el efecto fantasmal*. Para todo fin práctico la poesía ha muerto, pero queda su aura. Puede servir (bajo alguna forma, mas no la que ofrece la poesía de los poetas), por ejemplo, a la “cultura de la empresa”.

No sorprende entonces que, para muchos poetas resulte en estos tiempos un poco ridículo, incluso vergonzoso, reconocerse tales. La suma de los efectos de la descomposición formal que mencioné antes, el sentimiento de inadecuación en el mundo y un legítimo deseo de reconocimiento social, hace que muchos poetas no presenten sus libros como poesía, que nieguen su pertenencia a la poesía; lo cual no les impide, a ellos o a sus editores, reclamar una subvención al Centro Nacional de Letras, ante la comisión de “poesía”.

Y cada vez más, de manera inevitable, excelentes poetas, desanimados por la falta de respuesta (no venden, esperan años

para ver publicados sus libros en pequeñas casas editoriales o por cuenta del propio autor, padecen el silencio de los medios, etcétera) se pasan a otras actividades: a la novela, al teatro, al cine o a la ópera.

PRODUCTOS DE SUSTITUCIÓN

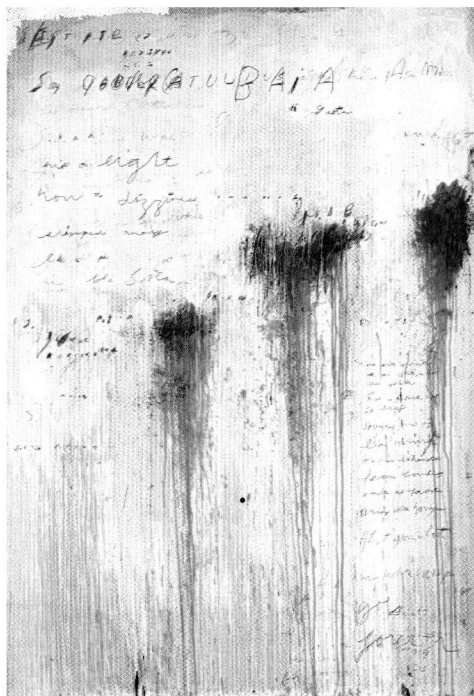
Puesto que la poesía es inútil para el mundo, es decir no vendible, puesto que pertenece al pasado y se quedó atrás, como una anticuada actividad de la lengua, como un género literario agotado, algunas cabezas bienpensantes han creído que no sería mala idea que la poesía desapareciera. Y reservar su lugar a un producto de sustitución nuevo, libre del fardo del pasado literario, “absolutamente moderno” en suma. A ello se avocó hace tiempo la autoproclamada vanguardia, colocando en el lugar de la poesía al TEXTO. El “texto” ha desaparecido, sin dejar rastro aparente, pero podemos verificar un resurgimiento reciente bajo la forma de *documento poético*.

El “documento” definido en estas dos palabras, es una forma nueva de “texto”, que reclama un estatus serio, menos metafísico que su predecesor, casi científico. Pero menos radical que sus ancestros de los años sesenta; los fundadores de este nuevo género literario lo han revestido con el adjetivo “poético”. Han querido justificar el uso de este adjetivo, que para todo el mundo evoca a la poesía tal como existe en todas las lenguas de Europa desde hace siglos, mediante un razonamiento etimológico. Jean Paulhan, en un pequeño libro saludable, *La Preuve par l'étymologie*² mostró el carácter burlesco de este tipo de razonamiento (del que han abusado algunos filósofos); se basa en una hipótesis un tanto inverosímil: que el sentido de un término evoluciona a lo largo de los siglos de modo estrictamente paralelo a la sustancia lingüística que lo habría conformado en su origen. En el caso del

² Jean Paulhan, *La Preuve par l'étymologie* (1953), Le Temps qu'il fait, Cognac, 1998.



Quattro Stagioni, Part I: Primavera, 1993-5



Quattro Stagioni, Part II: Estate, 1993-5

“documento poético”, el adjetivo, interpretado etimológicamente, deberá beneficiar al “documento” con el efecto fantasmal que posee la palabra “poesía”.

SOBRE LA PANTALLA

Parecería desprenderse de lo anterior que los días de la poesía están contados. Sin embargo, en la masa de aquellos que ya no leen poesía o que casi ya no la leen, y que apenas leen nada, la atracción por la poesía no ha desaparecido. Se podría hablar, tomando en préstamo el título de un libro de Paul Fourné, (*Besoin de vélo*),³ de una “necesidad de la poesía”. Los progresos tecnológicos permiten hacer publicaciones poco costosas y, sobretodo, el desarrollo exponencial de internet con la multiplicación de sitios web y de blogs, favorecen la expresión de esta necesidad. La misma naturaleza de la poesía en los poemas, que poseen dimensiones modestas por lo general, le permite ser mucho más accesible en la pantalla que a la novela, por ejemplo (¿quién ha leído *En busca del tiempo perdido* en la pantalla de la computadora?). No prejuzgaré el futuro del libro electrónico, que se nos promete con regularidad desde hace años, pero que aún no tiene asegurada su existencia. El “mercado”, ese personaje todopoderoso que reina en el mundo, prepara el terreno para él, vaciando de libros, por ejemplo, a las bibliotecas públicas (los cuales se ofrecen a la venta en internet cada vez con más frecuencia); pero comprobamos que aparecen muchos poemas en pantalla, y que la poesía, por este medio, obtiene más lectores que el libro, pues éste no se vende.

Simultáneamente, las *lecturas* de poesía, los encuentros especiales, se han multiplicado y la audiencia suele ser considerable. La economía, una vez más, desempeña su papel en este fenómeno: las autoridades municipales han descubierto que resulta mucho más barato invitar a uno o dos poetas que a un cantante, a una

³ Paul Fourné, *Besoin de vélo* [Necesidad de la bici], Seuil, coll. “Points”, Paris, 2002.

orquesta o a una compañía de danza. En este contexto “la necesidad de poesía” encuentra un modo de expresión original: el slam.

SLAM

La “necesidad de la bici” se expresa mejor andando en un velocípedo que mirando por televisión el Tour de Francia. Lo demuestra el éxito en París de las estaciones de bicicleta. Igualmente, la necesidad de la música encuentra una salida en el karaoke o en la asistencia a conciertos, pero sin duda es más satisfactoria la participación activa en un coro o en un grupo de rock. La invención del slam se apoyó, inicialmente al menos, en un postulado explícito: todo el mundo es virtualmente poeta. Todo el mundo, por lo tanto, puede hacer ese “papel”. El slam, se dice, es “*un arte de expresión popular, oral, declamatorio, que se practica en lugares públicos, como bares o plazas, bajo la forma de encuentros o justas oratorias*”.

Tomo esta definición de una presentación de slam: “*La palabra ‘slam’ designa en el argot americano ‘la bofetada’, ‘el impacto’, es un término tomado de la expresión to slam a door que significa literalmente ‘azotar una puerta’. En el marco de la poesía oral y pública se trata de coger al auditorio por el cuello y azotarlo con las palabras, las imágenes, para sacudirlo y conmoverlo. Otra explicación del término es la que da el iniciador del movimiento Mark Smith en su intervención, en el 2005, en el Gran Slam Nacional de Nantes: explica que eligió ese término por su sentido deportivo y lúdico en el tenis, el basket, el bridge, etcétera*”.

Algunas de las características del slam, como se practica en Francia, son las siguientes:

- Es oral
- No tiene, a priori, intención artística, prueba ésta de su carácter “democrático”, según declaran sus iniciadores: Smith se propone “*impugnar la noción de calidad en la*



Quattro Stagioni, Part III: Autunno, 1993-5



Quattro Stagioni, Part IV: Inverno, 1993-5

poesía: expresión del gusto subjetivo de algunas personas miembros del jurado". Los abundantes ejemplos que podemos consultar, leer y escuchar en internet muestran que en efecto las producciones de slam son por lo general de una indigencia espectacular. (Lo cual no significa que no se pueda dar, también, poesía, en el sentido usual de esa palabra).

- En principio, el slam es un arte de improvisación. Se vincularía entonces con la poesía popular tradicional.
- Se supone que revive "*un antiguo género literario de la Edad Media: la canción (la canción occitana de los trovadores), en la que dos poetas se batían en una competencia oratoria sobre un tema preestablecido.*"

Esta genealogía prestigiosa se apoya en un contrasentido: la canción de los trovadores era infinitamente culta y suponía un público capaz de apreciarla. Era asimismo poesía tradicional improvisada que seguía antiguas prácticas, con formas rígidas y complejas. Imposible equiparar semejantes modelos a la ignorancia común en la poesía que se ha hecho y se hace. De ahí que las producciones de slam no ofrezcan sino residuos de la poesía clásica sin sus condiciones de existencia, la medida y el ritmo. La rima salió de su largo sueño para recaer en el estado elemental de las composiciones de la escuela primaria. Encontramos vagas reminiscencias escolares y, ante todo, la expresión de los sentimientos más primarios, de emociones propias de la *soap opera*. Notemos que este aspecto "semántico" del slam lo hace aparecer como un degradación del rap, el cual nunca se asumió como poesía. Así como tiempo atrás el rock surgió como derivación del blues.

EL VROUM-VROUM

El slam no representa, sin duda, un peligro serio para el ejercicio menos elemental de la poesía. Tampoco lo es el fenómeno que denomino aquí vroom-vroom. Se trata de la invasión del campo de

la poesía por lo que se ha dado en llamar “poesía de performance” y que, en íntima colaboración con los “agentes culturales” públicos y privados, llevados por una pasión devoradora por el “espectáculo en vivo”, parece convertirse en el modo privilegiado de existencia de la poesía, excluyendo lo escrito a favor de lo oral. Cada vez se ve con más frecuencia, en las manifestaciones llamadas “poéticas”, en los festivales internacionales de poesía, por ejemplo, a “poetas” cuya acción, presentada al público como poesía, consiste en rodar escaleras abajo, en deshojar un grueso directorio telefónico en el escenario, en producir, con ayuda electrónica, secuencias sonoras inauditas y admirables que no incluyen una sola palabra. Cuando la lengua presta su contribución, su registro en la página suele producir un texto mediocre, como ocurre con muchas canciones pop, de rock y de otros géneros, cuando les quitamos la música.

Todos éstas son producciones honorables, a veces impresionantes, otras, escasas, (lo que nada tiene de sorprendente) de gran calidad artística, pero ¿por qué llamarlas “poesía”? ¿Por qué no llamarlo música, gimnasia, aire de ópera, número de circo, sketch, canción, danza, strip-tease? Una de las obras que los adeptos al *vroum-vroum* consideran como emblemática, la *Ursonate* de Kurt Schwitters, se anuncia precisamente como música, no como poema. Se puede formular la siguiente hipótesis: la casi inexistencia de la poesía en la realidad económica ha permitido seguramente este extravío irrisorio. Estos poetas que presentan únicamente sonidos no tienen que temer la concurrencia feroz que enfrentarían si quisiera competir en el campo de la música.

LEER Y DECIR

No soy profeta y no sé si el *vroum-vroum* se convertirá en la única forma reconocida de poesía. Sin llegar a este extremo, me parece riesgoso (es para mí un riesgo) que la dimensión oral de la poesía imponga un dominio aplastante en detrimento del libro e incluso de la pantalla. Sería una amputación y una regresión. Sin embargo, hay hoy en Francia poesía, como la hubo siempre, una

poesía de excelente calidad. Difícil o no; que habla de todo, de ti, de nada; que inventa, que renueva, que sorprende, que encanta. Se la encuentra en los libros, en las revistas, en los registros sonoros, en los videos. Se la encuentra en las librerías (las hay) que no han renunciado a presentarla, a sostenerla, a venderla. Léanla, cópienla, enséñenla como se hizo en otro tiempo.

Lo que acabo de escribir es para defender el siguiente punto de vista: la poesía se da en la lengua, se hace con palabras; sin palabras no hay poesía; un poema debe ser un objeto artístico de la lengua en cuatro dimensiones, es decir debe estar compuesto a la vez para una página, para una voz, para un oído y para una visión interior. La poesía debe leerse y decirse.

SIN RIMA NI MEDIDA

A fines del siglo XIX, el dominio absoluto del verso con rima y medida (alejandrino y octosílabo principalmente), considerado hasta ese momento indispensable en poesía, fue cuestionado (véase Mallarmé, *Crise du vers*).⁴

Luego de un período de exploración que llega hasta la primera guerra mundial, otro tipo de verso emerge y triunfa, en particular en la poesía surrealista: el verso libre común (VLC).

Me detengo aquí en sus características más generales:

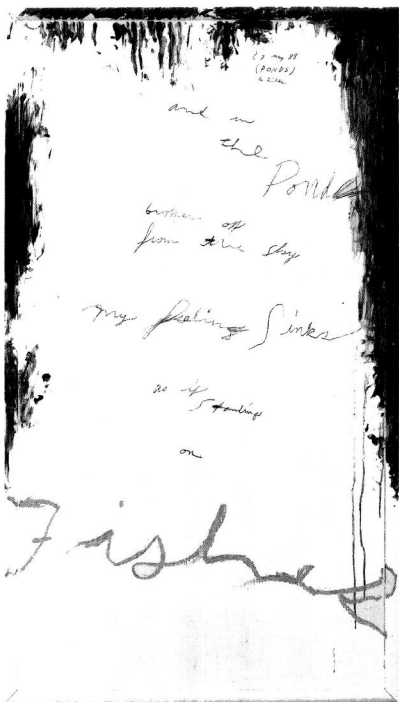
1. el VLC carece de medida;
2. el VLC carece de rima;
3. es un verso escrito, tipográficamente aislado dentro de la página y separado del verso siguiente por un “cambio de renglón”;
4. el final de un verso coincide, como en el verso clásico casi universalmente, con el fin de un agrupamiento sintáctico mayor.

⁴ Stéphane Mallarmé, *La Musique et les Lettres y Crise de vers*, Paris, 1998.

Sin embargo, los metros clásicos (en especial el alejandrino) no desaparecen, sino que sobreviven bajo una de estas tres variantes:

- el alejandrino *preservado* de Paul Valery (quien hace uso también de un decasílabo “fósil”);
- el alejandrino *fragmentado*, empleado por Guillaume Apollinaire, y que retoma Louis Aragon;
- el alejandrino *alterado* de Raymond Queneau.

A principios de los años sesenta, Denis Roche dismantela el VLC, y crea el verso libre endemoniado (VLE) que abandona las características 3 y 4 del VLC: el final de un verso se produce a la mitad de una palabra, por ejemplo. La vida del VLE fue corta y muy pronto fue abandonado por la gran mayoría de los poetas, en beneficio del verso libre internacional (VLI).



Untitled (A Painting in Nine Parts), Part I, 1988