

Presencia de la poesía

Edgar Bayley

Descarto, en estas reflexiones y testimonios, las circunstancias en que factores diversos de poder y, por lo tanto, de opinión y prestigio, ajenos a la experiencia poética, confluyen para exaltar, deprimir y hasta omitir una obra de poesía. Aquí se trata de lo contrario: supongo, por vía de hipótesis, que existe una experiencia poética, al margen de tales circunstancias y factores, y procuro, no su definición estricta, lo que juzgo imposible –al menos para mí–, sino una aproximación al territorio de esa experiencia.

¿Cómo saber cuándo nos hallamos en presencia de la poesía? ¿Cuál es la razón por la que damos valor a cierta reunión de palabras, de frases, de oraciones, a cierta reunión o asomo de recuerdos, testimonios, experiencias, reflexiones? ¿Por qué nos impresiona el modo como se nos aparecen en un texto? ¿Por qué valorizamos, privilegiamos todo eso? Difícil saberlo. Hay –parece– una cierta universalidad de juicio (o de sensibilidad o de experiencia) por la que dos o más lectores, sin acuerdo previo y, a veces, sin conocerse, ni conocer en modo alguno al autor, coinciden en preferir un texto, en gustarlo, en valorarlo. Coinciden en decir: «Esto es poesía». Coinciden en advertir: «Aquí están las palabras necesarias, las imágenes, las posibilidades de vida y expresión, la presencia, en fin, que sostiene una obra poética. Hay, sin duda, otras vías, otros caminos, no menos válidos para la expresión poética, pero lo que está aquí, en este texto, en este libro, es todo lo que *tiene* que estar. Está dicho del único modo en que a este poeta le es posible hacerlo, habida cuenta de su instrumental verbal y de sus formas de experiencia».

Y algo más parece ocurrir: los versos que nos atraen, nos cautivan o convencen, son aquellos donde no hay ninguna sombra de amañeo o impostura. Se conjugan allí el estado de inocencia y el estado de alerta. De aquí resulta una fluidez que concilia la escritura y el estilo, clasicismo y modernidad, el poeta artista y el poeta vidente, feliz interacción entre la materialidad de la lengua y el ejercicio de la imaginación poética: a través de la lengua nos introducimos en un reino de luz, que las sombras sustentan muchas veces. Dicha, en fin, de palabras que es, al mismo tiempo, dicha de cosas, de seres, de horizontes...

Y es que lenguaje y experiencia de la poesía se confunden, son una misma cosa. Del nivel, de la hondura y densidad de la experiencia poética, dependerá la *verdad*, por así decirlo, del lenguaje de la poesía. E, inversamente, del lenguaje dependerá esa experiencia. O, mejor dicho, la materialidad del lenguaje poético –las palabras que integran el poema y el modo como han sido asociadas– denunciará el valor de la experiencia que le ha dado origen. O expresado de otra manera: un estado de gracia poética es un estado de lenguaje. Y a la inversa: un estado de lenguaje poético es un estado de gracia. No se trata de dos tiempos de un proceso. Es un solo tiempo. Esos dos estados se presentan sincrónicamente.

Y hay algo más aún: tal como ocurre siempre (o cada vez) que se alcanza la poesía, que alguien la logra y nos la ofrece, nos damos cuenta de que ni una sola de esas palabras podría ser cambiada por otra, que la forma verbal obtenida es intransferible, tan intransferible como la misma experiencia poética que testimonia. Y aquí se da ese sutil balanceo, en el que me gusta insistir, entre palabra y experiencia poéticas. En principio, pienso que ninguna de las dos –palabra y experiencia– podría existir sin la otra; que, una vez alcanzado el poema, concretado, no es posible otorgar preeminencia a uno u otro factor, pero me animaría a afirmar que un poeta lo empieza a ser de verdad,

empieza a vivir la poesía y a conquistar la posibilidad de escribirla, cuando siente que ha accedido a cierta clase de experiencia interior, que es por sí misma tan gratificante y constituye una merced de tan crecida nobleza, *que se da, paradójicamente, por bien servido con haber podido vivir un momento tan rico, una visión tan nutricia y enaltecedora, y no pretende más: ni escribir siquiera.* A lo sumo, alaba a todo aquello o a quien pudo otorgarle esa merced.

Me atrevería a decir más, aun a riesgo de parecer concluyente en exceso: Si a quien pretenda escribir poesía o concretar una obra de arte, en cualquier disciplina que fuese, *no le ocurre esto de vivir, antes que nada, intensamente un momento, deseando que se quede allí, como si fuese una iluminación o un estado de gracia, me parece difícil que el poema o la obra de arte, resultantes de esa pretensión, nos convenzan como tales.* Por otra parte, ha de quedar en claro que esa especie de iluminación autogratificante no empece en modo alguno que, cuando de escribir se trate o de componer colores o sonidos, *el poeta o el artista se vuelven cuidadosos organizadores del material con que han de trabajar.*

Pero volvamos a esa interacción entre el estado de inocencia y el estado de alerta a que nos hemos referido ya: podríamos hablar al respecto de un movimiento bipolar, pendular, de la experiencia poética. (Sería ésta una manera, entre otras muchas posibles, de enunciar algunas características del proceso de la poesía.) Por un lado, en un polo, estaría el impulso inicial de la experiencia; allí se daría el estado de inocencia, el «soñar despierto», el recurso onírico, el sueño, el inconsciente, el porque sí, el deseo, los recuerdos de la vida personal y colectiva; de allí surgiría el material para la experiencia poética; y, en el otro polo, donde ese material sería *recibido*, se produciría un principio de viabilización verbal de todo ello; es decir, surgirían algunas palabras, algunos conjuntos de palabras, que guardarían una cierta correspondencia, muy sutil, casi *mágica*, si me es permitido utilizar esta expresión, con el material venido

del otro polo. Aquí, en el polo del alerta, donde sería recibido el material *en bruto* venido del polo de la inocencia, se produciría lo que podríamos llamar la administración poética de la palabra. Aquí se daría un factor fundamental en el poeta: el gusto por la palabra, habida cuenta de la fatal polisemia de ésta y de sus funciones sígnicas, fónicas y visuales (gráficas o escriturales). Aquí se daría, asimismo, la particular asociación verbal que el poeta cumpliría para dar concreción a ese material que, hipotéticamente, suponemos que le llega del otro polo.

Pero dije que se trataría de un movimiento, no sólo bipolar, sino también pendular, y es que esas palabras iniciales en la composición del poema (que se forjarían en este polo del alerta) regresarían al otro polo, el de la inocencia, que si bien parecería gratuito, caprichoso, apartado de la realidad, se movería, en rigor, por una voluntad de conocer, de descubrir más profundamente la realidad y llegar así a la realidad «otra», lo maravilloso; la inocencia se movería, en suma, por el deseo.

Y bien, hasta allí, hasta su punto de partida o de origen, volverían esas palabras para solventarse, enriquecerse, fortalecerse, corregirse, y, una vez cumplida esta «tarea», las palabras retornarían al polo del estado de alerta, de la organización verbal, donde tanto pesan, en mi opinión, las valencias poéticas de las palabras, el modo como están asociadas, el *ars combinatoria* que descubren.

Excuso el decir que este proceso, este movimiento, podría iniciarse tanto en uno como en otro polo, o en ambos polos a la vez. Por razones de mayor claridad expositiva, hemos supuesto aquí que se inicia en el polo de la inocencia, del porque sí. También podría alegarse, y con razón, que –tal como queda ya insinuado– esos polos o estados contrapuestos no se dan de tal modo en la práctica; al menos –podría argüirse– que no se dan en dos tiempos o situaciones contrapuestos, sino simultáneamente, concurrentemente, convergentemente. No descarto esa posibilidad.

Ahora bien, en ese polo de la inocencia, a que nos hemos referido, y de donde arrancarían –supongámoslo así– la actividad imaginante, se encontrarían «esos invisibles centros de fuerza, arquetipos del inconsciente colectivo», que se habrían ido plasmando en la psique como resultado de experiencias pretéritas de la humanidad, aparte, claro está, de lo que es propio, exclusivo, de la experiencia histórico-individual del creador. Es decir, que tales centros de fuerza o arquetipos provendrían de las gentes, de los diferentes pueblos, que, en diversas épocas, aun en las más remotas, habitaron el suelo, el paisaje, la tierra, en que discurren nuestros días, y, por supuesto, provendrían también del paisaje mismo a través de sus cambios o mutaciones. Esto implica que nos estamos refiriendo a las raíces arquetípicas de la imaginación; esto es, a una historia supraindividual que nos vincularía sutilmente a la geografía y a la historia, «a los primeros fuegos del mundo», a los primeros fuegos del lugar que pisamos, en que vivimos. Todo esto formaría parte de esa inasible presencia, *del sí mismo*, que se constituye en el factor convalidante, en la garantía de la «legitimidad» o «la razón de ser» de un poema o de cualquier obra de arte.

Es decir, que lo genuino suele llegar, a mi parecer, por otra vía, muy distinta a la del laborioso amaño de intenciones. Por eso se ha dicho bien: «Todo arte *nacional* es inválido; en cambio, todo arte genuino es nacional». De aquí podría inferirse que el arte y la literatura nacionales o regionales no constituyen el resultado de un propósito deliberado y consciente. Desde mi punto de vista, cuando tal propósito se da de esa manera, y se proclama, estaríamos muy cerca de la impostura, de meras efusiones privadas, cuando no de recursos de propaganda, a menudo compatibles con los intereses de la industria cultural. Todo ello implica, por lo general, a mi juicio, lo contrario de una experiencia y una expresión poéticas, sustentadas en una verdad de fondo, o, si se quiere, en una cierta inherencia,

en una particularísima e inoslayable vocación de sentido.

En todo caso, lo que no podría negarse es que existe un proceso, un movimiento, que lleva a la vivencia de la poesía y hasta al poema mismo. Por lo demás, de lo dicho puede colegirse que el poema nace desde adentro hacia afuera. Y es esa especie de *forzosidad* en que se encuentra el poeta, tanto en lo que se refiere a su experiencia como a su misma escritura (el no poder decirlo de otro modo), la que, en definitiva, le da su forma al poema. El poeta vive, es, dice, de cierta manera, porque no podría hacer nada de ello de otro modo. Esa *forzosidad* sería, entonces, la garantía de su verdad poética y vital, del carácter genuino de su experiencia y su dicción. De su auténtico *sí mismo*, de su presencia.

Desde otro punto de vista, podríamos afirmar que el poema constituye una apuesta, un salto mortal. Hay un momento en que el poeta está totalmente solo, y se halla, en apariencia, muy cerca del loco, o del farsante, o del impostor. Toda verdad tiene muy cerca su sombra, y ocurre que la sombra de la verdad es muy parecida a la verdad misma. Esa sombra de la verdad –la mentira, la falsedad– está siempre al acecho. Hay una tendencia a creer que la mentira es todo lo opuesto a la verdad, y no es así: la mentira –o lo falso– es lo más parecido a la verdad o lo verdadero. De ahí los riesgos que amenazan al poeta (las confusiones a que se ve expuesto) y que, por momentos, lo hacen aparecer como un hijo de esa sombra, pero él se salva finalmente por la voluntad –o necesidad– de no engañarse ni engañar a los demás. Solventa su palabra. Nos dice y se dice. La soledad y la confusión han terminado.

Y hay otros aspectos del proceso poético que importa destacar: está la experiencia de la escritura (de quien escribe) y está la experiencia del habla (de quien habla o recita o canta y actúa frente a un público), y está también la experiencia de la lectura (de quien lee a solas y en silencio) y

está la experiencia de la audición (de quien escucha), que suele ser asimismo la experiencia de quien asiste a un espectáculo.

Conviene recordar a este respecto, que la lengua poética ofrece hoy dos faces (escrita y oral) que son interdependientes y constituyen el resultado de casi nueve siglos de evolución. Puede acordarse, en líneas generales, que la división de la lengua poética en esas dos faces obedece, entre otras, a dos causas principales:

a) la disociación que comienza a operarse desde hace aproximadamente nueve siglos entre la poesía y la música (ésta, por su desarrollo técnico –triumfo del virtuosismo, extensión de la polifonía–, deja de ser accesible para los no especialistas, entre ellos los poetas);

b) la difusión, a partir de 1470, de la imprenta, que comienza a privilegiar la lectura en desmedro de la audición.

De estas dos causas se derivan tres consecuencias fundamentales: 1) Se distingue en adelante la música «natural», propia del lenguaje poético, de la música «artificial», propia de los instrumentos del canto. 2) La versificación y la rima toman a los ojos del poeta una importancia creciente. Se trata de sustituir con medios propios de la fonocidad de la lengua la ausencia de la música, de la que se ha disociado la poesía. Surgen así las «formas fijas» (canto real, balada, lay, soneto). Estas «formas fijas» servirán durante un tiempo, pero serán luego reemplazadas por otras, más libres o sueltas, si es posible llamarlas así. Lo que importa aquí destacar es que la poesía descubre su propia fonocidad, su propia música. 3) Las imágenes y metáforas van sustituyendo cada vez en mayor medida los recursos retóricos convencionales. Se llega así a una conciencia nueva sobre las virtualidades del material de la lengua. Es evidente, por lo demás, que, sin desatender la forzosa fonocidad u oralidad de la lengua poética, se van valorizando cada vez más su visualidad o escrituralidad, que obligan en cierto modo a la lectura solitaria.

Es decir, que la poesía, la experiencia poética, se valen de una serie de signos fonéticos que revisten una forma visual o gráfica, destinados a ser leídos por un lector, a solas y en silencio. Agregaré que esos signos fonéticos obedecen a una fonicidad poéticamente significativa.

De aquí se infiere que, salvo casos extremos (algunos poemas concretistas, por ejemplo), todo poema puede ser dicho por el autor o algún otro, con mayor o menor fortuna de recitación, según fuesen las dotes de «decidor» de quien profiriera de memoria o leyera el texto en voz alta. Esta lectura (o recitado) puede llegar a suscitar el interés de algún oyente en el poema que ha escuchado, e inducirle a *completar* su conocimiento de ese poema o de la obra toda del poeta de que se trate, *mediante la lectura a solas y en silencio de su libro*.

Decía Malraux que el poeta llega a serlo en el momento en que se convierte –cuando Dios lo quiere– en lo que él es: concepto donde parece resonar a través de los siglos aquel «llega a ser lo que eres» de Píndaro. Esto equivale a expresar que la presencia de lo poético, como la dimensión de lo sagrado, están en nosotros pero tienen que llegar a ser. Y llegan a ser cuando nos convertimos en lo que somos, cuando nos convertimos en nosotros mismos y alcanzamos así la condición de genuinos. O dicho de otro modo: cuando cada uno logra ser fiel a *sí mismo*.

Cabe aclarar que este *sí mismo* no constituye el punto final, definitivo y permanente, de un proceso, sino que entraña un constante devenir, una esperanza, una tendencia o forma de fe en un cambio en una determinada dirección. Una *metanoia*. Una buena voluntad. No es una indagación intelectual ni una operación deliberada: es un descubrimiento. Una revelación. Una conducta hacia adentro y hacia afuera. Una voz propia, que deviene, que nos llega. Y en esto de la voz propia, de la posibilidad propia, parece residir la piedra de toque de toda poesía, de cualquier poema.

Se trataría de saber si el *sí mismo* del poeta está presente en su poema. Se trataría de encontrar la manera de determinar el grado de *forzosidad* de su expresión, para poder así decidir acerca de la autenticidad y altura de su logro.

Difícil tarea, casi irrealizable como no sea por medio de la intuición y la sensibilidad. ¿Cómo saber si un autor ha tenido la revelación de su *sí mismo*, ya fuese por la ensoñación (por el soñar despierto), por una experiencia personal muy honda y muy íntima, por el amor, por la desesperación, por la pena, la tristeza, o la alegría, por la oración o la plegaria o, sencillamente, al ponerse a hablar, al ponerse a escribir, al insertarse así, por su destreza verbal, en el orden histórico de una actividad llamada poesía? ¿Cómo saberlo? Sólo cuando descubrimos tras unos versos, más allá de una destreza, una cierta presencia, una energía, un vigor, un *sí mismo*...