NOTAS PARA UNA POETICA

EL POETA Y EL HOMBRE. PROCESO CREADOR. "LITERATURA". LA ORIGINALIDAD. METRICA. HISTORIA Y POESIA.

EL POETA Y EL HOMBRE

LA Poesía es, al mismo tiempo, una operación eminentemente artificial y la más natural y elemental de las actividades humanas.

La filosofía historicista nos ha enseñado que el hombre no tiene naturaleza, sino historia. Yo añadiría: y literatura. El hombre es un animal literario y, muy especialmente, un animal poético.

Los románticos, al declarar la supremacía de lo instintivo, imaginaron que el poeta canta por impulso de su naturaleza, como los pájaros. Lo malo es que los pájaros no cantan en verso.

Conviene saber si hablar es un acto más característico de la naturaleza del hombre que escribir versos. Lo único seguro es que es más frecuente.

No sabemos cómo empezó el hombre a hacer versos, pero podemos estar seguros de que no comenzó por idear formas métricas para vaciar después en ellas su alma, como quien primero compone un crucigrama para ser resuelto después, sino que alguna misteriosa necesidad le hizo expresarse métricamente. Hay estados espirituales, ideas, temas, situaciones, que piden ser expresados en verso como su modo más natural. En muchas ocasiones, por el contrario, esta exigencia no existe. Entonces es cuando escribir en verso resulta artificioso y falso, pues la poesía, naturalmente, no consiste en decir cualquier cosa en verso.

¿Hasta qué punto el hombre y su obra son cosas distintas, y hasta qué punto también es posible para la crítica desatender al primero? No, no es verdad que el hombre que vive y el poeta que escribe existan por separado. Entre otras razones, porque escribir es un acto vital del hombre como otro cualquiera.

El inconveniente que tiene defender el valor humano de arte es que muchos malos artistas y muchos profanos sin sentido de las jerarquías creen en seguida que les estamos dando la razón.

La poesía vale lo que el hombre que la ha escrito.

Ni la "inmensa minoría", ni la "inmensa mayoría": la "*mínima mayoría*".

Se quiere que la pintura sea sólo pintura y la música sólo música. Dentro de las letras, se pretende que la poesía no tiene nada que ver con los restantes géneros literarios, y aun que no es "literatura". Paralelamente, la ciencia se fragmenta en campos de especialización rigurosa. Por todos lados asistimos a un mismo movimiento de disgregación. Ahora bien, la verdad es que las distintas artes, por encima de sus diferencias—muy importantes—, no son otra cosa que manifestaciones del espíritu humano, expresiones de la vida. En última instancia, todas son literatura, o poesía. No se puede decir, por ejemplo, que la música de Bach sea "música pura" y la de Beethoven "música literaria". Ambas son música literaria, es decir, música humana. Lo que ocurre es que Bach *escribía* mejor que Beethoven.

El romántico hacía demasiada literatura con su vida y demasiada vida con su literatura.

De poesía social, de poesía popular, de poesía prosaica ya hablaremos cuando se serenen las aguas.

PROCESO CREADOR

EL talento creador y el talento crítico son uno y el mismo.

El poeta no lo sería si no empezara por ser un crítico. Pero no sólo empieza por serlo: la última de las operaciones artísticas (creativas) es también de tipo crítico. El poeta inspirado y el crítico de poder analítico se diferencian muy poco.

El escritor cuando está verdaderamente inspirado no es cuando escribe, sino cuando corrige.

En la corrección no sólo es cuando el escritor está más inspirado, sino que también es propiamente cuando improvisa.

¿Será cierto que la vocación poética es más natural en el hombre que la vocación crítica? Tan dudoso me parece esto que casi estaría por decir que la verdad es más bien lo contrario. Es el crítico el que nace, y el poeta el que se hace. ("El orador nace; el poeta se hace con el auxilio de los dioses": Antonio Machado.)

Lo que se llama capacidad literaria, talento artístico, no es, en definitiva, otra cosa que voluntad, vocación.

El que la inspiración pueda presentarse cuando menos se la espera no significa que en ella todo sea azar. Lo único azaroso es el momento de su llegada. Nada más.

Yo creería que la inspiración es algo puramente casual el día en que la viese sobrevenir a cualquiera. Pero ocurre que hasta ahora sólo he visto inspirados a los escritores.

Cuando se es joven no se suele conceder a la experiencia mérito alguno ni se le tiene respeto. El joven lo fía todo a la intuición, concebida como el polo opuesto de la experiencia. Más tarde llega a comprenderse que experiencia e intuición son casi lo mismo, que ésta es un resultado de aquélla, de tal modo que cuanto más rica y profunda sea la experiencia, tanto mayores serán las probabilidades de intuición.

Del mismo modo que experiencia e intuición no se oponen ni excluyen, antes bien se complementan, razón e intuición cooperan armoniosamente en la actividad creadora. La intuición, en efecto, no es otra cosa que una especie de razón sintética, acelerada, que, en general, presupone un lento y laborioso trabajo de actividad racional. El poeta más intuitivo suele ser también el más inteligente y experto.

El poeta laborioso y maduro acaba teniendo capacidad para estar inspirado virtualmente siempre que le es necesario, y la inspiración llega así un instante en que se convierte en costumbre.

Ser reflexivo, tener consciencia del valor y las cualidades de lo que se escribe no supone precisamente haberlos previsto. Es demasiado pedirle a la reflexión que consista en una previsión. Contentémonos con que sea una postvisión.

Escritor inspirado no es aquél que acierta por casualidad (lo que nunca ocurre), sino el que es capaz de ejecutar con perfección su propósito.

La reflexión, o vuelta sobre lo escrito, no va contra la inspiración inicial, ni la contradice, pues sólo es susceptible de corrección lo que, en líneas generales, ha sido aceptado.

Es cierto que no siempre se dan estas dos fases, y que hay escritores que no sienten la necesidad de introducir corrección alguna, y a los que les basta escribir de primera intención. De hecho, esto es sumamente raro. Hasta un poeta como Lope se cuidó de insistir en que hay que dejar "oscuro el borrador y el verso claro", y con razón advirtió: "Ríete de poeta que no borre." Pero el que, alguna vez, la primera redacción pueda ser perfecta no significa que la segunda quede excluída. Pues es

siempre en esta fase cuando se sanciona la perfección o imperfección de lo escrito, es gracias a ella como sabemos si acertamos o no en el primer instante. El que, de hecho, se corrija o no, es secundario. Aprobar es una forma de corregir.

En la creación artística, libertad y necesidad se equilibran. No tiene sentido reclamar libertad para el arte, como hicieron los románticos interpretando mal el significado de las reglas clásicas.

El artista siempre es libre en principio, pero deja de serlo en cuanto pone manos a la obra.

Suele creerse que una Preceptiva es un tratado normativo que enseña cómo se hacen las cosas. En realidad, es más bien un Código prohibitivo que enseña cómo no se hacen. El ejemplo de cómo trabajaron otros poetas no nos alecciona más que en forma negativa, mostrándonos lo que nosotros ya no podemos hacer.

"Palabras bellas": he aquí una expresión bien ambigua. ¿Qué es lo que otorga belleza a una palabra y no a otra? ¿Su sonido? ¿Su sentido? Una palabra puede ser bella por su sonido y fea por su sentido, o viceversa. No son muchas las que reúnen ambos tipos de belleza. Y es bastante pueril elegir una palabra, hecha abstracción de su significado. No hay manera de decir bellamente una tontería, como no hay manera de ser profundo sin decir bien las cosas.

"LITERATURA"

EL material de la literatura, las letras, la palabra escrita, no constituye simplemente un medio capaz de ser sustituído por otro; es de necesidad esencial, intrínseca. La "literatura" lleva bien puesto su nombre.

★

Es profundamente extraño que el arte literario dependa absolutamente de la operación material que consiste en trazar mudos signos sobre el papel, pero así es la cosa. Algunas gentes piensan que el cinematógrafo acabará suplantando a la literatura, como la imprenta terminó con la transmisión del arte por vía oral. Ilusión. Los que tal suponen no han comprendido el estrato radical del arte y su método.

LA ORIGINALIDAD

CUANTO más original es un poeta, más numerosas y reconocibles son sus "fuentes", por paradójico que parezca. Sólo el poeta de expresión más bien neutra y poco estilizada puede permitirse el lujo de no tener "fuentes".

¿Fuentes? ¿Y cómo habría sin ellas originalidad? ¿Cómo habría, sencillamente, literatura?

Todo lo artístico es original, pero no todo lo original es artístico.

El poeta romántico confundió a menudo la originalidad personal con la personalidad artística. Quería ser reconocido como individuo en su obra mediante la inclusión de rasgos personales idénticos a los que utilizaba para distinguirse en la vida: tal un chaleco verde, un paraguas rojo o unas descuidadas melenas. Ahora bien, para ser original en arte no hace falta ser personal. Tan original es Galdós haciéndose invisible detrás de su obra, como Unamuno proyectando directamente en ella su humanidad.

Resultar original no puede ser el propósito animador del poeta. Este propósito no es siquiera tal vez la creación de belleza. Una obra de arte es original y es bella cuando está bien hecha. Se trata de un resultado. La preocupación primordial de belleza sólo engendra artistas mediocres.

METRICA

ESTO de la métrica es tal vez el mayor misterio de la poesía, su más profundo problema. Metro y rima no son nada, y lo son todo. La poesía no consiste en el metro y la rima, y, sin embargo, le son indispensables.

Mucha gente admira más al poeta que, por ejemplo, hace buenos sonetos que al que utiliza una forma métrica menos rigurosa. Y lo admira más porque cree que, siendo las dificultades que hay que vencer más arduas, es mayor el mérito. Pero el arte no consiste, naturalmente, en hacer méritos ni en crearse dificultades por el gusto de superarlas. Lo importante no es hacer cosas difíciles, sino hacer bien lo necesario. (Recordemos la definición de Valle-Inclán, tan admirada de Ortega: "Arte es sensibilidad para lo necesario".)

Las primeras necesidades que parecen obligar al poeta son las de la métrica. Pero no es admisible suponer que las leyes métricas constituyen para él un obstáculo, cuando son precisamente las que le permiten hacer poesía. Libertad y necesidad aquí se confunden. Nadie obliga al hombre a ser escritor, ni al escritor a serlo justamente en verso, ni al poeta a elegir un tipo métrico determinado.

Casi todos los términos empleados en materia de versificación implican un concepto de la métrica como un obstáculo que vencer. Todo eso de "leyes", "licencias", "verso libre", etc., es una manera de hablar muy errónea. Llamar, por ejemplo, a la elisión o al hiato "licencias" es inexacto. Es suponer que se trata de desahogos o libertades que se conceden al poeta para compensarle del rigor tiránico de las "leyes" métricas. Pero esas leyes sólo son una tiranía para quien no es poeta. Por

eso, el que lo es, no recurre solamente a las licencias en caso de necesidad, sino que expresamente las busca para conseguir determinados efectos y particulares bellezas.

Si las "licencias" no son, pues, licencias, tampoco podrá decirse que la rima, por ejemplo, sea una obligación. Lo sería para el prosista o, en general, para el no escritor. Para el poeta, al revés, es un medio de expresión, un vehículo. El poeta, al "someterse" a las formalidades del verso, lo hace con plena libertad. O, lo que en arte es igual, con *libertad necesaria.*

Decir que el poeta está *obligado* a escribir en verso es una tautología, algo así como si dijéramos que todo español se ve obligado a hablar español.

La llamada libertad artística es, realmente, pre-artística.

Una infracción a las "leyes" de la rima que por su gravedad sobrepasa los límites de tolerancia de la "licencia" es lo que se llama "ripio". Cuando un poeta ocurre en tal infracción parece demostrar que la rima sí es un obstáculo, en el que esta vez se estrelló el poeta. Ahora bien: el ripio demuestra lo contrario precisamente. A saber: que sin buena rima no hay buen verso y que, por tanto, la rima no coacciona a otra cosa que a la buena ejecución poética. Con razón decía Proust que "la tiranía de la rima es lo que fuerza a los buenos poetas a encontrar sus mayores bellezas".

Parece que el ripio es un rasgo característico del mal poeta. La verdad es que sólo en el bueno lo sorprendemos. Unamuno, evidentemente, comete un ripio al rimar:

De las riberas del Tormes
guardo recuerdos conformes.

Del mismo modo, Antonio Machado, cuando llama a Bergson *tuno,* para hallar consonante con *Unamuno:*

Este Bergson es un tuno.
¿Verdad, maestro Unamuno?

En cambio, cuando Campoamor rima *seso* con *expreso:*

Ya recobrada la razón y el seso,
volvía de París en tren expreso...

no puede decirse, en rigor, que tal rima sea un ripio..., porque todo el poema lo es realmente. En los poetas ripiosos no hay ripios. Y cuando hay alguno en un buen poeta, la falla nos sirve para aquilatar la verdadera significación de las exigencias del verso.

Una rima no es buena o mala por su forma material. En este aspecto, las rimas son o no son, simplemente. *Tormes* y *conformes, tuno* y *Unamuno, seso* y *expreso,* son consonantes como cualesquiera otros. No los

hay mejores ni peores. El mérito y la significación de la rima son otra cosa.

Fue Eugenio d'Ors quien supuso que Machado llamó a Bergson *tuno* por la fuerza del consonante, es decir, para que rimara con el *Unamuno* del verso siguiente. Poéticamente, sería más verdad decir que Machado llamó *Unamuno* a Unamuno para que rimara con *tuno*.

¿Verso libre? La nomenclatura métrica es engañosa. Este verso no tiene nada de libre.

El verso blanco y el libre no hacen más que sustituir unas exigencias viejas por otras nuevas, de acuerdo con las necesidades del arte, que siempre son inmanentes. Conviene, no obstante, ver si estos tipos de verso han prescindido en realidad de la rima, pues se trata de algo tan esencial en poesía que no es fácil suponer que pueda abandonarse tranquilamente. No, bien vista la cosa, estos versos no carecen de rima, siempre que por rima entendamos algo más serio que la tarea mecánica de hacer coincidir unas terminaciones. En lingüística, la ausencia de un fonema o de un morfema, en un juego de correspondencias, se considera que son un fonema o morfema también, y se les da el nombre de *grado cero*. Así, un nominativo sin desinencia, frente a las que tienen los otros casos, está tan bien caracterizado por su falta de desinencia como si tuviera una propia. Pues bien, en métrica podríamos llamar *rima cero* a la del verso blanco y libre. No tener rima, frente a todos los otros tipos de verso, que la tienen, es una manera especial de rimar, de quedar señalado.

HISTORIA Y POESIA

En cada época suele haber un género literario predominante o, si se quiere, pan-dominante, puesto que tal género no sólo ocupa una posición central, sino que desde ella irradia su influjo sobre los restantes géneros, coloreándolos. Esta "ley de contagio" podemos observarla, por ejemplo, en el romanticismo, en el que la poesía—género pandominante—tiñe y hace poética toda actividad literaria: la "novela histórica"—vuelta hacia el pasado y llena de fantasía—es novela poética; la crítica se torna subjetiva e impresionista; el drama se escribe otra vez en verso. Después del romanticismo, en la época realista (segunda mitad del siglo pasado), la poesía pierde el cetro en beneficio del género novelístico, y de nuevo opera la referida ley de contagio: pensemos en la poesía narrativa de un Campoamor. En el siglo xx, desde los años veintitantos a los cuarenta y tantos, la poesía ha vuelto a gozar de una posicionalidad de favor. Pero parece que últimamente la ha perdido, otra vez para ceder el cetro a la novela, tan cultivada (aunque, en general, tan mal cultivada, que esto es otra cosa) en estos últimos años.

Aunque resulte tentador y cómodo, es equivocado medir el valor de un poeta por su proximidad al gusto del presente. El crítico e historiador deberá abstenerse de tomar de pauta para sus valoraciones el que un

poeta resulte "moderno". No es el poeta pretérito quien ha de salir a su encuentro. Es el crítico quien ha de hacerse "antiguo", esto es, quien ha de tener el sentido histórico que le permita, hasta donde esto es posible, ver una época literaria del pasado como si él hubiese vivido en tal época, juzgar a un poeta del pasado como si fuese su contemporáneo.

¡Pasar a la posteridad! Pero ¿y la *anterioridad?* Por seguros que estemos de pasar a la posteridad, siempre nos quedará la íntima insatisfacción de que no nos conocieran, de que no puedan conocernos nunca, todos cuantos nos precedieron.

Creo que fue Ibsen quien dijo que "la posteridad siempre tiene razón". Pero, ¿qué posteridad? Sólo contadísimos escritores—un Cervantes, un Shakespeare—son capaces, y esto con reservas, de suscitar igual admiración en las diversas épocas que se suceden, y de resistir sus cambios de gusto. El propio Ibsen goza actualmente de un prestigio disminuído. La mayoría de los escritores que pasan a la posteridad quedan sometidos al vaivén y oscilación de las diversas épocas, y su fama crece o mengua según la ocasión. La posteridad es algo tan vacilante como la actualidad.

Los juicios de la posteridad se basan forzosamente en los juicios de la actualidad, es decir, en los que se hicieron del poeta por sus coetáneos. Fiarlo todo a la posteridad, reverenciarla como si se tratase de un Juicio Final sin posible error, de una especie de eternidad de evidencia axiológica, es un error, y un error orgulloso. Hay una *política temporal* del escritor que es legítima, que es necesaria. Desdeñarla es una torpeza. Política temporal no significa politiquería, intriga ínfima, vanidad mezquina.

El crítico que se abstiene de juzgar a sus contemporáneos alegando la falta de "perspectiva histórica", ni es crítico ni historiador. Siempre he desconfiado de tales autores. El que no se atreve a valorar a un poeta de su tiempo no sabe valorar tampoco a los poetas de otro tiempo.

Siempre me sorprendió la división de gran parte de nuestra poesía medieval en *mester de clerecía* y *mester de juglaría*. Mester es "métier", oficio. El que un poema esté o no escrito en "sílabas cunctadas" sirve de criterio de clasificación. Nuestra poesía medieval queda clasificada por la forma y la técnica. A mí este criterio me parece justo porque creo que la diferencia métrica entraña otras más hondas. Por la misma razón, no me parece abusivo ni desacertado, como a veces se ha dicho, que para fijar nada menos que la entrada en una nueva época—el Renacimiento—se escoja, entre tantos fenómenos culturales de gran importancia, la adopción por Boscán y Garcilaso del metro endecasílabo. Lo que no comprendo es que tales criterios formales—sílabas contadas, endecasílabo—fueran aceptados o escogidos por historiadores que, en general, han destacado el carácter *espontáneo* de nuestra literatura.

VICENTE GAOS