

NOTA: La evaluación de esta unidad consistirá en la entrega del comentario de los poemas, a máquina y muy bien presentados.

III LA POESÍA.

El acto creador del poeta ha sido desde la antigüedad helénica, objeto de constante reflexión por parte de filósofos, psicólogos, críticos y de los poetas mismos. Para algunos, el acto creador, se presenta como un hecho racionalmente explicable; para otros, aparece como un misterio, cuyas raíces se pierden en lo más recóndito del alma humana. Nos iniciaremos en el estudio de la poesía, en primer lugar, analizando un aspecto fundamental de la creación poética, que se relaciona, con la ontología de toda obra literaria.

Hasta el siglo XVIII, se considera que toda creación poética se basa en la imitación de una realidad, de una naturaleza interior o exterior. En la obra de Platón y Aristóteles se encuentran las primeras elaboraciones teóricas de la concepción imitativa o mimética de la poesía, aunque el concepto de mimesis en Platón, no coincide con el de Aristóteles. En Platón la mimesis es considerada como un: "divertimiento, no una cosa seria", a través del cual, el artista reproduce la apariencia, no la verdad profunda, de las cosas y de los seres. En Aristóteles, el concepto de mimesis desempeña un papel muy importante, tanto en la caracterización de la naturaleza de la poesía, como en la justificación de ésta. En la génesis de la poesía interviene, según Aristóteles, la tendencia a la imitación, congénita en el hombre: "Parece haber, en general, dos causas, y dos causas naturales, en la génesis de la poesía. Una, que imitar es una cualidad congénita en los hombres, desde la infancia (y en eso difieren de los demás animales, en ser los más dados a la imitación y en adquirir, por medio de ella, sus primeros conocimientos); la otra, que todos aprecian las imitaciones. La imitación poética incide sobre: "los hombres en acción", sobre sus caracteres, sus pasiones y sus acciones. Esta imitación, sin embargo, no es una representación literal y pasiva de los aspectos sensibles de la realidad, pues la mimesis poética aprehende lo universal presente en las cosas particulares, y por eso la poesía se une a la filosofía. El poeta es causa eficiente que capta la forma que tienen las cosas naturales y, con los me--

dios que le son propios, representa esa forma.

A pesar, de las diferencias profundas que separan las doctrinas de la mimesis en Platón y Aristóteles, hay un elemento fundamental común a ambas teorías: la noción de que toda obra poética —como toda obra de arte— tiene que mantener una relación de semejanza y de adecuación con una realidad natural ya existente.

En el siglo XVIII, la poesía se define en términos de imitación, copia, imagen. En la segunda mitad de este mismo siglo, la doctrina de la imitación comienza a sufrir rudos golpes, que poco a poco determinan su decadencia. En primer lugar, se niega el carácter imitativo de todos los actos, y esto constituye un serio ataque, contra el principio de la mimesis. Se sostiene que sólo la pintura y la escultura, son imitativas por naturaleza, mientras que la música y la arquitectura se sitúan en el lado opuesto, pues no copian nada de la naturaleza. La poesía según Kames, es de condición híbrida, pues sólo copia la naturaleza cuando el lenguaje poético imita sonidos o movimientos.

El factor capital que provoca la decadencia de las teorías de la imitación es la creciente importancia reconocida a la personalidad del artista en el acto creador, el ideal poético deja de consistir en la imitación de la naturaleza para transformarse en la expresión de los sentimientos, de los deseos, de las aspiraciones del poeta.

El concepto de creación adquiere con el romanticismo un sentido absoluto y la poesía, recobrando el significado original de su etimología griega, anhela crear un mundo, y no describir, ni siquiera expresar, el mundo.

La estética moderna rechaza unánimemente las teorías de la imitación, sobre todo cuando implican la exigencia de representar fielmente la naturaleza, es decir los seres y las cosas que circundan al hombre. Claro que esto no es tan simple, en Aristóteles, por ejemplo, la mimesis artística se identifica, en el fondo, con una forma de conocimiento de lo universal. Es innegable que toda obra literaria tiene que mantener relaciones con la realidad, y que un poema, como un cuadro tiene que vincularse, de algún modo, al mundo en que se

sitúa el hombre, pero afirmar que la obra literaria tiene que mantener relaciones de similitud y subordinación, en su estructura y en la naturaleza y significado de su objeto, con la realidad de las cosas y de los seres naturales, es ignorar el carácter simbólico e imaginario y la novedad de esa obra literaria.

La poesía mora en el reino de las palabras y allí tendrá que buscarla el poeta sabiendo que su poema es una creación, un acto intencional, no una confesión.

No se puede olvidar que en todo poeta existe un hombre, y que en la actividad de éste operan muchos elementos psicosomáticos. Es comprensible, por tanto, que estos factores intervengan de algún modo en la creación poética y que se haya procurado explicar el proceso creador a partir de los conocimientos proporcionados por disciplinas que estudian esos factores psicosomáticos, tales como la caracteriología y la tipología. En esta perspectiva, el estudio de los temperamentos y de los caracteres es considerado por algunos autores como elemento fundamental.

El temperamento se podría definir como el conjunto de las disposiciones congénitas, tanto fisiológicas como psicológicas, que caracterizan al individuo. El carácter, aunque vinculado a estas disposiciones congénitas, es decir, a la fisiología e incluso a la morfología del individuo, es constituido básicamente por los elementos de orden psíquico que rigen el comportamiento del hombre, tratándose, por tanto, de un complejo de factores innatos y adquiridos. En virtud de estos factores adquiridos puede suceder que en un individuo se verifique una disonancia o conflicto entre el temperamento y el carácter, aunque en la generalidad de los casos se dé una sintonía más o menos perfecta entre estas dos parcelas del hombre. No obstante que este tipo de observaciones sea interesante para el estudio psicológico de la creación poética, estos elementos, de naturaleza esencialmente biológica carecen de significado propiamente estético.

Tanto en la estética platónica como en la neoplatónica, la inspiración y la creación poética constituyen el don de un producir trascendente: en un caso la Musa, en el otro el Dios cristiano. En el siglo XVIII, en reacción contra el intelect-

tualismo de la estética neoclásica y contra el racionalismo; de nuevo es entendida la creación poética como una fuerza misteriosa, primitiva, que no obedece a reglas, ni modelos y que se manifiesta en el poeta independientemente de la cultura, del arte y de la razón. Esta fuerza, sin embargo, ya no se explica en términos trascendentales, como dádiva de que el poeta fuera sólo receptor: se explica en términos psicológicos, a través del análisis de las facultades del hombre, especialmente de la imaginación y de la energía de la actividad inconsciente. El concepto de genio es el elemento fundamental de esta nueva interpretación del proceso creador y desempeña un papel prominente en la estética europea, sobre todo en Francia, Inglaterra y Alemania, a partir de la segunda mitad del siglo XVIII. Dubo llama genio a "... la aptitud que un hombre ha recibido de la naturaleza para hacer bien y con facilidad cosas que los otros sólo podrían hacer, muy mal, incluso con gran esfuerzo" y según Diderot, es " la fuerza de la imaginación, el dinamismo del alma, el entusiasmo que inflama el corazón, la capacidad de vibrar con las sensaciones de todos los seres y de mirarlo todo con una especie de espíritu profético". El genio es rebelde a las reglas, rompe todos los obstáculos, es la voz misma de las emociones y de las pasiones, vuela hacia lo sublime.

El romanticismo constituye un momento fundamental en la evolución de los valores estéticos de occidente. Con relación a la creación poética, el romanticismo inicia un nuevo modo de entender la actividad creadora, y su influencia es fundamental en la poética de los siglos XIX y XX.

En la doctrina romántica de la creación poética confluyen algunos elementos ya mencionados: la noción del poeta como creador y no como imitador, y la visión prometeica del artista. Estos elementos se relacionan y asocian con otros factores muy importantes: la imaginación, el ensueño, el inconsciente, etc. El concepto de imaginación adquiere en el romanticismo especial importancia. En la estética romántica, la imaginación se emancipa de la memoria, con la cual era a menudo confundida, se convierte en una fuerza creadora, capaz de libertar al hombre de los límites del mundo sensible y de transportarlo hasta Dios. La imaginación es el fundamento del arte, y proporciona una forma superior de conocimiento, pues gracias a ella, el espíritu "penetra en la realidad, lee la naturaleza como símbolo

que está más allá o dentro de la propia naturaleza", y así alcanza la belleza ideal. Se han enunciado varias concepciones del poeta vidente, del poeta inspirado. Todas reflejan la creencia de que en el hombre y especialmente en el poeta, existe una potencialidad creadora que trasciende los datos normales de la experiencia humana y los valores de la razón. Pero si el hombre se entrega con frecuencia al misterio y a la ilogicidad que en él habitan o le rodean, también rehusa con frecuencia tales diálogos nocturnos, reivindicando los derechos de la inteligencia y tratando de interpretar el mundo, su propia persona y su actividad creadora con rigurosa claridad mental. Así el poeta vidente se contrapone al poeta artífice, el poeta que combina el genio natural y el conocimiento de las doctrinas artísticas.

La poética y la poesía del Renacimiento recibieron, en general, hondo influjo de la doctrina neoplatónica; pero algunos círculos literarios humanistas, más receptivos, sin negar la necesidad básica de los dones naturales, subrayaron con insistencia el valor de la cultura, del buen gusto, del trabajo paciente que perfecciona el poema. Así la poesía y las doctrinas sobre ella han ido evolucionando hasta nuestros días.

A partir de lo antes dicho, podemos concluir esta parte con lo siguiente: toda creación poética tiene un carácter simbólico e imaginario. Además, la creación poética se relaciona, no sólo con la actividad consciente del hombre, sino también con su dinamismo inconsciente, aunque sea muy difícil establecer con precisión los límites y el grado de esta interacción. También acerca de las relaciones entre invención y ejecución, entre inspiración y trabajo, resultaría difícil, incluso imposible, dar una solución única, y linealmente rígida.

La poesía no depende de la forma —prosa o verso—, sino de la inspiración y desarrollo. La poesía puede ser expresada en prosa y en verso. Su contenido rebasa el continente en que lo encierra. Sobre lo que constituye la sustancia de la poesía existen muy opuestos criterios. Goethe afirma que la poesía "es el arte de pensar por imágenes", los surrealistas, afirman que, ella proviene del espontáneo fluir de la subconsciencia. Lo espontáneo ya no es deliberado, aunque pueda apelar a la imagen como su vehículo. Poesía en griego

significa acción, o creación. Toda poesía encarna un acto de creación o re-creación. La glosa, dista de la poesía.

Prosa y verso son dos formas de expresión literaria. Sus diferencias eran claras y concretas en otro tiempo, cuando el verso tenía elementos ineludibles, tales como rima, ritmo, número de sílabas y pausas; pero ahora, cuando el verso sigue el ritmo del pensamiento o de la imaginación, es decir la armonía interior, entonces resulta muy discutible la delimitación absoluta entre una y otra forma de expresión. De lo anterior resultan conclusiones aparentes: el verso antecede a la prosa. Otra conclusión: verso y prosa no son lo mismo. Una tercera: poesía es el espíritu, y poética es la técnica del verso.

"El verso nace junto con la música, unido a la danza". Su origen es religioso y heróico, y está adherido a la raíz misma de un pueblo. "El verso nace pegado a la vida". En el español primitivo, el verso admite fácilmente 18 sílabas como en griego 24, pero no se trata de versos de sílabas contadas, sino de pies o metros, o sean unidades rítmicas enlazadas por el acento. La evolución va del acento al número de sílabas. Corresponde a Gonzalo de Berceo, el honor de haber introducido la versificación con sílabas contadas. Existe algo esencial en la marcha del verso: Al principio, como ocurre en los refranes, cada verso es un concepto completo. Luego se rompe esta unidad conceptual hasta que llega —como lo hacía ya Fray Luis de León— a quebrar una palabra en versos distintos.

El verso moderno, ha vuelto a la unidad conceptual. Cada verso es un concepto. Predomina la armonía interior sobre la armonía verbal. Esto no debe ser olvidado por el lector reactivo a las formas nuevas que, a menudo, tienen mucho de las formas más viejas.

La rima consiste en la terminación igual o parecida de los versos. Cuando la terminación es igual, es decir, de consonantes y vocales, la rima es llamada perfecta o consonante.

Aquel que pasa sin mirar las cosas
e ignora a dónde ha de llegar al fin,
¡qué bien ha de dormir sobre las rosas
ajadas del festín!

Y aquel que busca para su alma enferma
consuelo que jamás ha de encontrar,
¡qué bien ha de dormir cuando se duerma
para no despertar!

Es imperfecta o asonante la rima cuando son iguales las vocales, a partir de la última sílaba acentuada.

Los elementos clásicos del verso castellano, desde el siglo XVI, cuando sustituyó, primero, la cantidad por el acento, y luego, el acento por el número de sílabas, han sido cuatro: ritmo, rima, número de sílabas y pausas. El primero en aparecer de estos elementos fue el ritmo.

El ritmo, es la armonía que procede de la acertada periodicidad de los acentos (ritmo exterior), o de la adecuación de la forma al concepto (ritmo interior). El ritmo es una diversidad de sonidos ligados por un vínculo común. Es la variedad dentro de la unidad. Los románticos alteraron el ritmo clásico, poniendo en juego, dentro de una misma estrofa, versos de diverso número de sílabas. Pero siempre había un compás o ritmo unificados, tanto en el verso como en la prosa.

Por número de sílabas, se entiende la igualdad o proporción de las sílabas rítmicas de un verso. Se denomina sílaba rítmica o métrica la que resulta de una pronunciación nada afectada, en que se consideran las sinalefas y dialefas. La sinalefa es la ligazón fonética de sílabas que, gramaticalmente, son distintas, por ejemplo:

co - rrí - a - ver - te - a - yer;
Gramaticalmente, consta esta frase de siete sílabas, pero métricamente, sólo de cinco, sílabas rítmicas.

Las pausas, son los descansos necesarios en medio del verso. Cuando la pausa parte al verso en dos, se llama cesura, y cada parte, hemistiquio.

La medida de los versos considera, pues, las llamadas licencias poéticas, que son: la sinalefa, o pronunciación en una sola emisión de voz de las vocales finales de una palabra con la primera de la siguiente. Ejemplo:

Asia a un lado, al otro Europa...
Y allá, a su frente, Estambul.

La dialefa, es la separación de diptongos: suave (su-a-ve), armoni-o-sa; el *hiato*, es la separación de vocales, una final y otra inicial de palabras: Alaba-a-América; la *sinéresis*, es un diptongo forzado entre vocales fuertes. Creación (en vez de cre-a-ción), león (en vez de le-ón); la *aféresis*, es la supresión de la sílaba inicial: *horamala* por *enhoramala*; la *síncopa*, es la supresión de una sílaba media; ejemplo: *entedor*, por *enderredor*; el *apócope*, es la supresión de la sílaba final: *do*, en lugar de *donde*; la *prótesis*, adición de sílaba inicial; *aguesa*, por *esa de acá*, *aqueste*, por *este*; la *epéntesis* o adición de sílaba media; *coronista* por *cronista*. Rubén Darío, usaba mucho de *elisiones*, o sean contracciones comunes en el siglo XVI; ejemplo: *del*, por *de él*; *della*, por *de ella*; *desa*, por *de esa*; *deste* por *de este*.

El versolibrismo, se basa en la rima, sin parar mientes en el ritmo; tuvo su auge en el siglo pasado y en los diez primeros años del presente. El verso, como resultado de una preceptiva melódica, está en decadencia, a pesar de que nunca ha sido tan dominante la influencia de los poetas en todos los aspectos de la literatura. La tendencia al versolibrismo arranca en el idioma castellano, fundamentalmente, del modernismo. Lo característico de este movimiento, en cuanto a la forma, consiste en la ruptura de los cánones métricos. Así como el romanticismo se distingue por la permisión de mezclar diversos ritmos, el modernismo se ufanaba de haber suprimido todos.

Más modernamente, el verso ha vuelto en mucha parte a su canon primitivo: encerrar un concepto entero. Cada renglón vale como verso más por el concepto que encierra que por su unidad melódica. La armonía en todo caso reside en el interior, no en el exterior; en el fondo, no en la forma.

El llamado verso libre, el arritmo, tiene del verso la rima, el estilo poético y las libertades gramaticales aceptadas, especialmente las sintáticas; en manos de un artífice hábil puede tener además el excelente recurso de las pausas. Tiene de la prosa, libertad métrica; esto es, la facultad de distribuir arbitrariamente las sílabas y las palabras átonas y las acentuadas: la mezcla de todos los períodos prosódicos. Y tiene una condición que le es propia: la posibilidad de crear sus unidades de acuerdo con las ideas, unidades según las imágenes, según las figuras, según la lógica; la posibilidad de que cada pensamiento cree su propia forma al desenvolverse, como el río forma su cauce.

El poeta, durante mucho tiempo ha ido en busca de un nuevo vocabulario poético, el cual lo ha empujado a aventuras más verbales que ideológicas. El "arte del silencio" la "palabra pura" a que se refieren los puristas del arte, representan los intentos de separar el lenguaje poético del ordinario y dar vida a una clave como la que soñaron muchos innovadores, sin excluir a los ultraístas, creacionistas y surrealistas.