

EL PENTECOSTÉS DE LA POESÍA

«Hoy *literatura nacional* no quiere decir gran cosa: está a las puertas la época de la literatura universal, y todos debemos contribuir a acelerar su llegada.»* Dos siglos después, acaso podemos dar por cumplido el diagnóstico de Goethe sin más que parafrasear *Weltliteratur* por *literatura global*.

De sobras sabemos que en nuestro tiempo los géneros de mayor tonelaje, el cine, la novela, el teatro, hablan en muchas lenguas no sólo porque lo hacen fácil los canales de comunicación y los medios técnicos, sino porque así lo exige un mercado internacional. El hecho no suele suscitar excesivos reparos: todos estamos seguros de haber leído *Guerra y paz* a pesar de no saber ruso. «¿Quiero decir con eso que para juzgar una novela podemos prescindir del conocimiento de su lengua original?», se preguntaba Milan Kundera; y respondía: «Pues sí, es exactamente lo que quiero decir.»**

La poesía, por el contrario, es presentada a menudo como intraducible, y probablemente lo sea; pero también es un hecho que cada día circula más y con más naturalidad en traducción y cada día entra con más fuerza en el dominio global: empezamos a suponer que hemos leído a Wysława Szymborska sin saber polaco. Es la última etapa de un millenario proceso de transubstanciación del que las páginas siguientes se limitan a evocar, en cifra, algunas estampas, con unas pocas citas y menos nombres.

Tradicionalmente el poema ha aspirado a alcanzar ese grado supremo de expresividad que hace significativos todos los elementos que lo constituyen, fonéticos, semánticos, figurados. Se entienden, pues, planteamientos tan radicales como los de Philip Larkin: «No veo que uno pueda llegar a

* «Nationalliteratur will jetzt nicht viel sagen, die Epoche der Weltliteratur ist an der Zeit, und jeder muß jetzt dazu wirken, diese Epoche zu beschleunigen» (*Gespräche mit Eckermann*).

** «Est-ce que je veux dire par là que pour juger un roman on peut se passer de la connaissance de sa langue originale? Bien sûr, c'est exactement ce que je veux dire!» (*Le rideau*).

dominar una lengua extranjera hasta el punto de que valga la pena leer poemas en ella. ... Yo las lenguas extranjeras las considero absolutamente impertinentes. Si eso que hay allí arriba con un cristal es una *ventana*, entonces no es una *Fenster* ni una *fenêtre* o lo que sea. ¡*Hautes Fenêtres*, por Dios! Un escritor sólo puede tener una lengua, si es que la lengua le importa algo.»* Verosíblemente es así para la mayoría de los escritores, en especial de los poetas; pero no es así por fuerza para los lectores modernos de poesía.

Son muchos quienes concuerdan con Benedetto Croce en que «la traducción que se juzga como buena es una aproximación con valor de original de obra de arte y que se basta de por sí».** Cabe discutirlo, claro, porque la excelencia de una traducción puede muy bien residir en la limpidez con que se nos aparece como tal. Benito Arias Montano traduce un texto bíblico (Jueces, XIV, 18) emulando y mejorando la correlación de vocales, las asonancias y las rimas:

LULE HHARASTEM BE GHEGLATHI,
LO MATSATEM HHIDATHI.

Si con mi novilla non labraras,
mi cosicosilla non fallaras.

Análogamente, el juego de William J. Enwistle con una serranilla del Marqués de Santillana se aprecia sólo si se valora como traducción:

Moza tan hermosa
no vi en la frontera
como una vaquera
de La Finososa.

* «I don't see how one can ever know a foreign language well enough to make reading poems in it worthwhile. ... But deep down I think foreign languages irrelevant. If that glass thing over there is a window, then it isn't a *fenster* or a *fenêtre* or whatever. *Hautes fenêtres*, my God! A writer can have only one language, if language is going to mean anything to him» («The Art of Poetry»), entrevista con Robert Phillips, en *The Paris Review*).

** «La traduzione che si dice buona è un'approssimazione che ha valore originale d'opera d'arte e può stare a sé» (*Estetica*).

No prettier grows a
 dear maid in the Border
 than she, the cow-warder
 of La Finojosa.

Como fuere en la teoría, la práctica de leer poesía en traducción ha ido haciéndose cada vez más común, no ya al arrimo de la globalización de la literatura en todos los géneros, sino en particular de una noción de la poesía que no ha dejado de espesarse del romanticismo para acá. Por ahí, *Wellliteratur* llega (o vuelve) a corresponderse, sencillamente, con *literatura*. Sin embargo, incluso cuando se difumina en el bosque de la *Wellliteratur*, y desde luego cuando extiende sus ramas a otros continentes, la poesía europea es una realidad tan robusta como el árbol que crece derecho desde las raíces regado por las aguas de muchas acequias.

En el principio fue la canción. «Todas las gentes, cristianas, judías y moras, emperadores, príncipes, reyes, duques, condes, vizcondes, barones, valvasores, clérigos, burgueses, villanos, chicos y grandes, aplican todos los días el entendimiento a trovar y a cantar. Dificilmente se encontrará nadie en un sitio tan escondido y solitario, entre pocas o muchas personas, que no oiga en seguida cantar a uno o a otro o a todos juntos, pues hasta los pastores de la montaña no tienen solaz mayor que el de cantar.»***

Los antropólogos no han hecho sino comprobar la verdad del testimonio de Ramón Vidal de Besalú, espejo todavía de un mundo ancestral: la canción ocupa un lugar importante en la vida diaria de todos los pueblos primitivos, como versión estilizada y acompañamiento musical de todos los momentos de la existencia, en el trabajo y en el juego, en el amor y en el dolor. Cada grupo o estamento acostumbra a tener algunas canciones propias, pero existen otras que se pasean por todos los rincones de la sociedad,

*** «Totas gens, cristianas, jusievas e sarazinas, emperador, princeps, rei, duc, conte, vesconte, contor, valvasor, clergue, borgues, vilans, paucs et granz, meton totz jorns lor entendiment en trobar et en chantar, que greu seres en loc negun tan privat ni tant sol, pos gens i a paucas o moutas, que ades non aujas cantar un o altre o totz ensem, que neg li pastor de la montagna lo major sollatz que ill aiant an de chantar» (*Las rasós de trobar*).

que son conocidas por todos sus miembros y que todos entonan y varían a su gusto: es la lírica tradicional, anónima siempre, cuyas primeras documentaciones en media docena de lenguas europeas, desde el siglo XI, aparecen en voces de mujer.

La canción tradicional funde música y letra y las fija en la memoria gracias a la semejanza o la repetición de unos elementos que llevan de los unos a los otros: las figuras melódicas retornan con regularidad o contrastan entre sí, las insistencias vocálicas o consonánticas marcan unas series que hacen fluir la dicción, las rimas enlazan las palabras y las comparaciones las ideas, y así con los demás factores. Los diseños constitutivos de la canción son en esencia los mismos que se aplican a las otras modalidades poéticas: en rigor, una poesía apellidada como de tal o cual lengua europea es sólo la que responde a tales diseños de acuerdo con el genio propio de esa lengua o familia de lenguas.

La Edad Media fue poco dada a traducir la poesía, pero amicísima de recrearla de una lengua a otra. En muchos casos, la versión original se bastaba a sí misma. En un cantar de gesta, una *cansó* provenzal o un monólogo juglaresco (por no hablar de las piezas destinadas primariamente a la danza), tan importantes o más que la letra eran la música, la calidad de la ejecución y la mímica. Regía ahí el mismo principio que certifica que la inmensa mayoría de los aficionados a la ópera o al rock no entienden el italiano ni el inglés. Pero cuando no sucedía así la Edad Media tendía a recurrir a la adaptación, no a la traducción.

Las gestas de Carlomagno y Roldán sonaron desde Noruega a Sicilia y desde Gales a Baviera. Los argumentos y los lances de multitud de baladas corrieron en todas las lenguas del continente y las islas del Atlántico. La lírica de los trovadores apenas fue objeto de traducciones *stricto sensu*, pero sin necesidad de ellas proporcionó el cimiento más firme de buena parte de la poesía europea. La abrumadora mayoría de los poemas de amor frente a los poemas de otros humores no postula ninguna reciprocidad inevitable entre las pulsiones eróticas y el prurito de escribir con rima y medida, sino que se limita a prolongar las convenciones de la *cansó* provenzal.

La oralidad gobierna la poesía de la Edad Media: cantada, bailada, representada en la *performance* y aun simplemente leída, porque la lectura se hacía siempre en voz alta, articulando y pronunciando con énfasis. Un texto (entiéndase, un tramado lingüístico) con fuerte carácter oral supone una práctica más activa que la lectura, implica más cumplidamente al transmisor, dándole categoría de coautor. El dato no sólo ayuda a explicar las innumerables diferencias que en la época muestran normalmente las diversas copias de una misma obra, sino que es solidario de uno de los rasgos más generales de la poesía medieval: por deliberado que sea el arte que la conforma, en ella predomina el valor de uso, la función que desempeña en algún orden de la vida no puramente artístico. Cantores del pueblo llano, juglares, trovadores y clérigos coinciden en manejarla no como un fin en sí misma, sino como una práctica, un medio al servicio de otros objetivos; y con frecuencia la marcan con un realismo familiar, con un tono amistoso y sin pretensiones, que quizá le dan sus mejores momentos.

Durante tres siglos largos, la tradición clásica recuperada condujo la poesía europea con mano inmensamente estimulante e igualmente represora. En cierta manera toda la literatura fue entonces, o aspiró a parecer, traducción del latín y del griego, lo mismo cuando buscaba la transparencia que cuando se complacía en la dificultad. La ortodoxia dictaba como misión de la poesía captar una *idea* platónica, una verdad y una belleza aristotélicamente *universales*. El camino hacia ese objetivo era la imitación de los grandes autores, que habían dado pasos gigantescos en tal sentido, para alcanzar «un modo divino de escritura en el que nada falta y que se basta enteramente a sí mismo».*

La frecuentación de las letras clásicas dejó en las vernáculos unas huellas que hicieron más notoria la afinidad entre ambas, confiriendo así a las más jóvenes una dignidad y un relieve inéditos y refinando el gusto de los nuevos públicos. Para el cortesano del Renacimiento y el letrado de la

* «Existimo ... scribendi spetiem quandam divinam illam quidem et cui nihil desit atque omnino absolutissimam existere» (Pietro Bembo, *De imitatione*).

Ilustración, la poesía siguió teniendo un sobresaliente valor de uso, pero ligado a una conciencia artística más resuelta, con el propósito de dar una versión estilizada y prescriptiva de la realidad.

La teoría clasicista veía claras la jerarquía y las reglas de la epopeya o de una cierta tragedia, pero carecía no ya de normas sino hasta de noción y de nombre para la lírica (o para la novela). Providencial carencia. *Lírica* eran los poemas breves en los que imperaba la libertad del autor («animi libertas»), notaba un tanto desdeñoso Julio César Escaligero); y mientras hoy se nos antoja caducado casi todo cuanto se produjo en los géneros que todavía en el siglo XVIII se juzgaban supremos, ese espacio de libertad dio los frutos poéticos más sabrosos y más vivos del período. Frente a la autoridad de Aristóteles, que apuntaba a lo intemporal y proscibía al poeta hablar de sí mismo,* la lírica se alzó a la autonomía como poesía de las ocasiones, individuales y sociales, y como lenguaje de los sentimientos.

La épica y la poesía didáctica toman rumbos radicalmente nuevos bajo la guía de los modelos antiguos, mientras en la lírica el vasto legado de la Edad Media es de una admirable fecundidad. La oralidad, sin embargo, disminuye manifiestamente respecto a la medieval. El texto lírico no es ya por excelencia el cantado, aunque a menudo se ponga en música, y la lectura silenciosa le gana continuamente terreno a la hecha en voz alta. Los maestros clásicos hablan a la inteligencia y a los ojos, no al oído. La imprenta favorece el arquetipo del libro unitario, y con él las compilaciones de rimas dispersas prendidas con hilvanes.

El alcance y el contenido de la revolución romántica eran fundamentalmente negativos, comenzando por el enfrentamiento con los dogmas del clasicismo sin saber exactamente qué oponerles. No hay más que oír a Novalis: «El mundo ha de hacerse romántico para volver a hallar su sentido originario. Hacerse romántico no es otra cosa que una potenciación cualitativa. En esa operación, el *yo* inferior se identifica con un *yo* mejor, tal como nosotros mismos entramos en la serie de potencias cualitativas. La operación es aún enteramente

* αὐτὸν γὰρ δεῖ τὸν ποιητὴν ἐλάχιστα λέγειν (*Poética*).

desconocida...»** Es fácil adivinarle al fragmento una intención, un designio, pero no hay medio de deslindarle un significado en concreto. Junto al vacío de afirmación racional, no obstante, la reveladora confesión negativa: «Diese Operation ist noch ganz unbekannt.» La búsqueda romántica, eche para la nada o tire hacia el infinito, no se sabe por dónde lleva. «En vez de la posesión, se canta ahora el anhelo insatisfecho», la célebre *Sehnsucht* de Augusto Guillermo Schlegel.

La poesía es una energía sublime, una potencia divina, que se expande por el universo y la historia todos, y en cada lugar y época, a través de la inspiración de un vate con visos de demiurgo, se plasma de una manera peculiar. La obra de veras grande por fuerza ha de descubrir una circunstancia concreta, el talante y el temple de una nación, el alma de un pueblo. Esa malhadada invención de la *Volksseele* y la rebelión contra las reglas atraen el interés hacia las tradiciones literarias menos sumisas al clasicismo y ensanchan las fronteras de la poesía, más abierta, más europea que nunca antes.

La exaltación del individuo como medida de todas las cosas, la insistencia en la singularidad, la entrega a la imaginación, entronizan la ausencia de teoría y proclaman el imperio de la lírica. El primado de la expresión sobre la imitación desarma cualquier apelación al mundo objetivo; y si el *yo* lo es todo, todo le está permitido.

Un observador todavía cercano describía así el terremoto de la poesía en torno al 1800: «La nueva literatura se había anunciado con la supresión de la rima. Al terceto y a la octava venían a sucederles los versos sueltos. Era una reacción contra la cadencia y la cantilena. La nueva palabra, confiada en la seriedad de su contenido, no sólo suprimía la música, sino también la rima: se bastaba ella sola. (El poeta) se atreve a abolir todos los elementos de canto y música propios de la métrica. Lo que hay aquí es el pensamiento desnudo, que arde en la imaginación y prorrumpe fuera con el calor de sí mismo, con sus acordes y sus melodías interio-

** «Der Welt muss romantisiert werden. So findet man der ursprünglichen Sinn wieder. Romantisieren ist nichts, als eine qualitative Potenzierung. Das niedre Selbst wird mit einem bessern Selbst in dieser Operation identifiziert. So wie wir selbst eine solche qualitative Potenzreihe sind. Diese Operation ist noch ganz unbekannt» (*Fragmente des Jahres 1798*).

res.»* Pero entendámonos: la poesía romántica descubre una musicalidad inédita, nacida del alma, no del sistema, y gratamente *cantabile*; pero más que esos acentos le importa la libertad de utilizarlos en tanto afirmación del *yo* superior que busca a ciegas.

Desde los días de la Comuna, la línea mayor de la poesía moderna es la que amplía, refuerza y exaspera los vagos supuestos del romanticismo. Como la guerra de Klausewitz —se ha dicho más de una vez—, en muchos aspectos es el romanticismo por otros medios; y, como la guerra, a muerte. El subjetivismo romántico, sin embargo, no rompía con la realidad ni con la narración objetiva. El poeta más genuinamente representativo de los tiempos modernos funda y desvela la verdad del mundo, conformándolo de nuevo según su percepción única; y la poesía no quiere ya mostrar una realidad propia, sino ser ella la realidad (o, a veces, la nada).

La doctrina que en cada caso subyace a los textos ha ido progresando principalmente hacia las imaginaciones y las imágenes de un *yo* sin razones. Así, el poeta capta intuitivamente entre distintos órdenes de cosas ciertas correspondencias que se les escapan a los demás. O es el gratuito destinatario de unas iluminaciones que le abren ámbitos ignotos. O se mueve en una espesura de símbolos sin referentes. O deja correr la pluma a favor de un impulso inconsciente. O la ilación de los sueños se le vuelve guía en la vigilia. Por otro lado, el poema tiende a entenderse como el lenguaje que se dice a sí mismo, o un lenguaje que dice el lenguaje, o un lenguaje que dice el silencio, y en todas las lenguas.

Salta a la vista el camino paralelo de las artes plásticas por los mismos años. Si el pintor se sirve de los colores de un modo enteramente arbitrario «a fin de expresarse con más

* «La nuova letteratura si era annunziata con la soppressione della rima. Alla terzina e all'ottava succedeva il verso sciolto. Era una reazione contro la cadenza e la cantilena. La nuova parola, confidente nella serietà del suo contenuto, non pur sopprimeva la musica, ma la rima: bastava ella sola a sé stessa. Foscolo ... osa togliere tutt'i mezzi cantabili e musicali della metrica. Qui è pensiero nudo, acceso nella immaginazione e prorompente, caldo di sé stesso, con le sue consonanze e le sue armonie interne» (Francesco De Sanctis, *Storia della letteratura italiana*).

fuerza»,** el poeta adivina a la realidad unas tonalidades («Les parfums, les couleurs et les sons se répondent») y trata el lenguaje como un abecedario coloreado a su capricho: «*A noir, E blanc, I rouge...*» Camino paralelo e irremediamente destinado a otra meta, porque el poema no puede ser la realidad aparte, el objeto puro, que acaso sí llegan a ser el lienzo y la escultura.

Por lo mismo que extraña al lenguaje y la experiencia comunes, la poesía de la modernidad pide un acto de fe en los puntos de partida y de llegada. El poeta vuelve a ser el vate divino de Homero, el profeta órfico, el omnipotente *hacedor*, ποιητής, y oficia poco menos que como sacerdote de un culto para adeptos que, repartidos en sectas, oyen en trance y repiten a su aire las enseñanzas del maestro.

Naturalmente, el postromanticismo, hasta la fecha, no se reduce a esa veta altivamente hermética: conoce también una poesía práctica como en la Edad Media, una poesía literaria como bajo la férula del clasicismo, una poesía con la dimensión personal de los románticos, y bulle de soluciones originales y grandes individualidades relativamente ajenas a las querencias dominantes. Pero de la misma manera que el arte moderno más característico es el que se aleja cada vez más de la figuración realista, la poesía propiamente moderna es un proceso agónico hacia la abstracción.

En el principio, la poesía era sólo la canción. El progresivo avance de la escritura la abrió a campos más discursivos, a una cultura más alta, a usos más duraderos, con la contrapartida de una paulatina pérdida de oralidad. El códice y la imprenta fueron fijándole además una fisonomía gráfica tan distintiva o más que otros factores primarios. Aunque la poesía moderna es reacia a la rima y a la métrica convencional, porque coartan o dan la impresión de haber coartado la espontaneidad del creador, los versos libres del postromanticismo se estructuran en infinitos casos de acuerdo con los mismos principios de reiteraciones y contrastes fonéticos, sintácticos y semánticos que dan vida a la canción. Pero en

** «Au lieu de chercher exactement ce que j'ai devant les yeux je me sers de la couleur plus arbitrairement pour m'exprimer plus fortement» (Vincent Van Gogh, *Verzamelde Brieven*).

otra infinidad de casos sólo el autor podría quizá reconocerlos como unidad de entonación, de emoción o de sentido o como sujetos a algún criterio generalmente inteligible. Su misión básica es ahora identificar el texto en cuanto poesía, para que se le conceda el plus de significación o pertinencia que ello comporta. Por otro lado, cuando el acento no se marca ya en la forma tradicional, sino en la revelación de realidades impalpables, el poema pierde materialidad y entra más bien en la categoría de las esencias. La literatura se ha enriquecido con versiones de textos que, por diferentes que sean los elementos que los configuran, desempeñan en otras lenguas, en especial de Asia, un papel análogo al de la poesía en Europa; y esas versiones han propuesto otros modelos de expresión poética. También por ahí, vuelta cada vez más un espacio y una función propicios a la traducción, la poesía de Europa y de todas las lenguas vive hoy un espléndido pentecostés. Del cual la presente antología quiere dar fe.

FRANCISCO RICO