

Ensayos

Danzante, cerámica de Teotihuacán.
Museo Nacional de Antropología e Historia,
México, D.F.

Sobre la función del verso

No sólo adolescentes desventurados, sino muchos poetas talentosos y justamente estimados, que escriben en formas no métricas contemporáneas, poseen un concepto del verso de lo más vago y un uso del mismo de lo más fortuito. Sin embargo, no hay herramienta del arte poética más importante a nuestra disposición, ninguna que proporcione efectos más sutiles y precisos que la ruptura del verso (*linebreak*) si se la entiende correctamente.

Si digo que su función en el desarrollo de la poesía moderna en inglés es evolutiva, no quiero decir que considero a la moderna poesía no métrica “mejor” o “superior” a la gran poesía del pasado, a la que amo y honro. Eso sería obviamente absurdo. Pero sí siento que existen hoy pocos poetas cuya sensibilidad se exprese naturalmente en la forma tradicional (salvo por la sátira o la ironía pronunciada) y que aquéllos que lo hacen son, de algún modo, anacrónicos. La naturaleza cerrada, contenida de tales formas tiene que ver menos con el sentido relativista de la vida que inevitablemente prevalece a fines del siglo veinte, que otros modos más exploratorios, de finales más abiertos. Un soneto puede terminar con una pregunta; pero su estructura esencial, subyacente, arriba a una *resolución*. Las “formas abiertas” no terminan necesariamente de manera inconclusa, pero su grado de conclusión es —estructural y, por eso, expresivamente— menos pronunciado, y comparte la naturaleza abierta del todo. No implican, por lo general, una certeza dogmática; mientras que, bajo una superficie de dudas quizá individuales, la estructura del soneto o del pareado heroico atestigua las certezas de las respectivas épocas de origen de estas formas. Las formas más aptas para expresar la sensibilidad de nuestra era son las exploratorias, las abiertas.

¿En qué sentido es exploratoria la poesía no métrica contemporánea? Lo que quiero decir con esa palabra es que tal poesía,

más que la mayor parte de la poesía del pasado, incorpora y revela el *proceso* de pensar/sentir, sentir/pensar, en lugar de enfocar exclusivamente sus *resultados*; y al hacerlo explora (o puede explorar) la experiencia humana de un modo que no es enteramente nuevo, pero que es (o puede ser) valioso en la sutil diferencia de su acercamiento: valioso a la vez como testimonio humano y como experiencia estética. Y la herramienta de precisión crucial para crear este modo de exploración es la ruptura del verso. La función más obvia de la ruptura de la línea es rítmica: puede registrar las mínimas (aunque significativas) hesitaciones entre palabra y palabra que son características de la danza de la mente entre percepciones, pero que no son notadas por la puntuación gramatical. La puntuación regular es una parte de la estructura de la oración regular, es decir, de la expresión de los pensamientos completos; y esta expresión es típica de la prosa, aunque la prosa no está en todo momento ligada a su lógica. Pero en los poemas uno tiene la oportunidad no sólo, como en la prosa expresiva, de apartarse de la norma sintáctica, sino también de hacer manifiesta, a través de medios estructurales intrínsecos, la interacción o el contrapunto del proceso y el acabado –en otras palabras, de presentar la dinámica de la percepción *junto con* su llegada a la expresión plena. La ruptura del verso es una forma de puntuación que se *suma* a la puntuación que forma parte de la lógica de los pensamientos completos. Las rupturas de verso, aunadas al uso inteligente de las sangrías y otros inventos de marcación, representan una puntuación peculiarmente *poética*, alógica, paralela (no competitiva).

¿Cuál es la naturaleza de las pausas alógicas que registra la ruptura del verso? Si los lectores piensan en su propio discurso, o su propio, silencioso monólogo interior al describir los pensamientos, los sentimientos, las percepciones, escenas o acontecimientos, reconocerán, pienso, que con frecuencia dudan –si bien muy brevemente– como con una pregunta no dicha, –un “¿qué?” o un “¿quién?” o un “¿cómo?”– antes de los sustantivos, adjetivos, verbos, ninguno de los cuales requiere ser precedido por una coma u otro signo de puntuación normal en el curso de la lógica sintáctica. Incorporar estas pausas en la estructura rítmica de un poema puede hacer varias cosas: por ejemplo, permite al lector compartir más íntimamente la experiencia que está siendo

articulada; e introduciendo un contrarritmo alógico en un ritmo lógico de sintaxis causa, al interactuar ambos, un efecto más cercano a la canción que a la afirmación, a la danza que al caminar. De esta manera la experiencia de empatía emocional o de identificación, aunada a la complejidad acústica de la estructura del lenguaje, se resume en un orden estético intenso que es diferente de aquél que se recibe de un poema en el que las formas métricas están combinadas con la sola sintaxis lógica. (Por supuesto que el manejo del verso en formas *métricas* puede también permitir el registro de tales pausas alógicas; Gerard Manley Hopkins proporciona abundante evidencia de ello. Pero Hopkins, en ésta como en otras cuestiones, parece ser "la excepción que confirma la regla"; y la alianza de las formas métricas y el carácter igualmente "cerrado" o "completo" de la sintaxis lógica parece natural y apropiada, a pesar de posibles inversiones. Las inversiones del orden de las palabras en la prosa normal eran, después de todo, una convención estilística, adoptada por elección, no por ineptitud técnica, durante siglos; si bien su empleo después de un momento dado nos parece la prueba de una falta de habilidad, y por cierto son los primeros signos del languidecimiento de la viabilidad de una tradición). No es que la danza del pensamiento/sentimiento alógico en proceso *no pueda* ser registrada en formas métricas, sino más bien que el hacerlo parece ir en contra de la disposición natural de tales formas, como si se forzara a un medio intratable para desempeñar un uso inapropiado; mientras que el potencial para tal uso está implícito en la naturaleza constantemente evolutiva de las formas abiertas.

Sin embargo, la función más específica, precisa y estimulante de la ruptura del verso, y la menos entendida, es su efecto en el *melos* de un poema. Es aquí, y no sólo en los efectos *rítmicos*, que yace su potencial más grande, tanto en la exploración de áreas de conciencia humana como en la creación de nuevas experiencias estéticas. ¿Cómo afectan las rupturas de verso al elemento melódico de un poema? De una manera tan simple que parece sorprendente que este aspecto de su función no sea considerado, si bien no sólo los talleres de estudiantes de poesía sino cualquier revista o antología de poesía contemporánea provee evidencia de una falta general de comprensión de este factor; y aun cuando algunos poetas manifiestan un sentido intuitivo de cómo cortar

los versos, rara vez parece ir acompañado de una comprensión teórica de lo que han hecho bien. No obstante, no es difícil demostrar a los estudiantes que –dado que el despliegue del poema en la página es considerado como una marcación, esto es, como las instrucciones visuales para efectos auditivos– la forma en que los versos son cortados afecta no sólo al ritmo sino a los *modelos tonales*.

El ritmo puede sonar en un monotonó, en un único tono; la melodía es el resultado de modelos de tono combinados con modelos rítmicos. La forma en que las rupturas de verso, observadas respetuosamente, como parte de un registro (y consideradas como, digamos, aproximadamente media coma de duración), determinan el modelo tonal de una oración, puede claramente ser vista si se escribe un poema, o unas pocas líneas, de varias maneras (cambiando las rupturas de verso, pero nada más) y se lee en voz alta. Tomen, por ejemplo, estas líneas mías (escogidas al azar):¹

Crippled with desire, he questioned it.
Evening upon the heights, juice of the pomegranate:
who could connect it with sunlight?²

Léanlos en voz alta. Ahora traten de leer las mismas palabras en voz alta a partir de esta marcación:

Cripple with desire, he
questioned it. Evening
upon the heights,
juice of pomegranate:
who
could connect it with sunlight?

O bien:

Crippled
with desire, he questioned
it. Evening
upon the heights, juice
of the pomegranate:

who could
connect it with sunlight?

Etc.

La entonación, los ascensos y descensos de la voz, cambian involuntariamente al cambiar el ritmo (alterado por el lugar en el que esta minúscula pausa o “descanso” musical ocurre). Estos cambios podrían ser registrados en forma gráfica por algún instrumento, como los latidos del corazón o las ondas del cerebro son plasmados gráficamente. La cuestión no es si los versos, como los escribí, están divididos de la mejor manera posible; con respecto a eso, los lectores deben juzgar por sí mismos. Estoy simplemente señalando que, leído de manera natural pero respetando la pausa fraccional de la ruptura, el cambio en un modelo tonal *ocurre* con cada variación de versificación. Un hermoso ejemplo de versificación expresiva es el famoso poema de William Carlos Williams sobre la vieja comiendo ciruelas:³

They taste good to her.
They taste good
to her. They taste
good to her.⁴

Primero se construye la afirmación; luego la palabra *good* es (sin el énfasis torpe y exagerado que daría un cambio de tipografía) trasladada, por un instante, al centro de nuestra (y su) atención; luego se le da a la palabra *taste* una prominencia momentánea similar, con *good* sonando en una nueva nota, reafirmada –de modo tal que tenemos primero el reconocimiento general de satisfacción, luego la intensificación de esa sensación, más tarde su voluptuosa localización en el sentido del gusto. Y todo esto es presentado por medio de los tonos indicados, es decir, por la melodía y no sólo por el ritmo.

Siempre me ha emocionado la forma en que la musicalidad de un poema podría emerger de lo que llamé “fidelidad para con la experiencia”, pero me llevó algún tiempo darme cuenta cuáles eran los mecanismos de tal precisión a medida que se relacionaban con esta cuestión del modelo tonal. El asunto es que, del mismo modo que las vocales y las consonantes afectan la

musicalidad de la poesía, no a través de la mera eufonía sino de una interrelación expresiva, significativa, los matices de significado comprendidos en las variaciones de tono crean una *melodía significativa, expresiva* en la estrecha escala tonal del discurso, no simplemente una linda "tonada".

Una de las formas en la que muchos poetas revelan su falta de conciencia sobre la función de la ruptura del verso es la manera en que comienzan el verso con la palabra "it", por ejemplo, cuando resulta claro, por el contexto, que no quieren dar el énfasis extra –relacionado tanto con el ritmo como con el tono– que éste le da. Es por eso que, si uno escribe:

He did not know
it, but at this very moment
his house was burning,⁵

se le da a la palabra "it" una importancia indebida. Se da otro ejemplo en mi segunda variante de los versos de "Red Snow". Al "it" de la tercera línea se le da una prominencia completamente insignificante, inoportuna y absurda. Cuando un poeta pone una palabra sin sentido desde el punto de vista acústico, parece claro que no entiende el efecto de hacer tal cosa, o bien que está confusamente atado a la idea del "encabalgamiento". El encabalgamiento es útil para prevenir la monotonía de tantos versos que terminan en una pausa completa en un poema métrico, pero la variedad deseada puede obtenerse por varios otros medios en las formas abiertas contemporáneas; y quitarle al verso contemporáneo su pausa fraccional (la que, como he dicho, representa, o más bien, manifiesta, una hesitación comparativamente minúscula, pero afectiva en el proceso de pensar/sentir) es quitarle a una herramienta de precisión su función principal. Con frecuencia el poeta, inseguro de todo principio de acuerdo al cual concluir un verso, escribirá como si la ruptura real viniera después de la primera palabra del siguiente verso, por ejemplo:

As children in their night
gowns go upstairs. . .,⁶

mientras que *si uno observa el resultado*, un extraño e inexpressivo “descanso” ocurre entre dos palabras que el poeta, al leer en voz alta, vincula naturalmente como “nightgowns”. La definición de X.J. Kennedy de un “*run-on line*” (*Introduction to Poetry*, 1966) es que “no termina en puntuación y por o tanto es leído con una *pequeña pausa* después de él”, mientras que “si termina con una pausa completa, por lo general, indicada por algún signo de puntuación, lo llamamos *end-stopped*”. (El subrayado en “pequeña pausa” es mío). Los poetas que escriben poemas no métricos, pero que hacen como si la ruptura del verso no existiera, ni siquiera respetan la “pequeña pausa” tradicional del verso que se continúa (*run-on line*). El hecho es que están confundidos sobre qué es el verso realmente, y por consiguiente, algunos de nuestros mejores y más influyentes poetas se han volcado cada vez más hacia los párrafos en prosa por lo que yo siento son razones erróneas; por ejemplo, menos por un sentido de las virtudes peculiares de la prosa que por un fracaso en darle sentido al verso.

Una de las virtudes importantes en la comprensión de la función de la ruptura del verso, es decir, de la línea misma, es que tal comprensión no ocasiona de ninguna manera que los poetas escriban igual entre sí. Es una *herramienta*, no un estilo. Los estudiantes que comprenden en un taller la idea del *registro preciso* no comienzan todos a sonar igual. Por el contrario, cada voz individual suena más clara, porque cada una ha ganado un grado de control sobre cómo quieren que un poema suene. En ocasiones un estudiante registra un poema de determinada manera sobre el papel, pero lo lee en voz alta de manera diferente. Mi preocupación –y aquella de sus compañeros y compañeras una vez que han entendido el problema– es determinar de qué manera quiere el autor que suene el poema. Alguien se lo leerá a él o a ella *tal y como está escrito* y alguien más señalará cómo el texto, el registro, fue ignorado en la lectura. “Aquí te pasaste”, “Aquí te detuviste, pero lo hiciste a medio verso y no hay indicación de ‘descanso’ allí”. Entonces, el poeta estudiante puede decidir o sentir si él o ella lo anotó mal pero lo leyó bien, o viceversa. Esa decisión es muy personal y tiene mucho que ver con la sensibilidad individual del escritor y con el carácter único de la experiencia corporeizada en las palabras del poema, así como con la racionalidad universalmente reconocible, si bien eso

puede jugar su parte, también. El resultado, en todo caso, es más bien definir y clarificar las voces individuales más que homogeneizarlas; porque las *razones* para las pausas y detenciones, para los énfasis y los cambios expresivos de tono, serán tan variadas como las personas que escriben. La comprensión de la función de la ruptura del verso da a cada creador único el poder de ser más preciso, y por lo tanto, más, y no menos, individualizado. La voz así revelada será, no necesariamente el reconocible "otro" (*outer*) que uno escucha en los poetas que han tomado la teoría de la respiración de Olson demasiado literalmente, sino más bien la voz interior, la voz de la soledad de cada uno hecha audible y cantando a una multitud de otras soledades.

El exceso de subjetividad (y por lo tanto de incomunicabilidad) en la elaboración de decisiones estructurales en las formas abiertas es un problema sólo cuando el escritor tiene un inadecuado sentido de la forma. Cuando el registro escrito señala de manera precisa las percepciones, una totalidad –un paisaje interior o una forma– comienza a emerger; y el escritor dotado no está tan sumergido en las partes de modo que la suma pase inadvertida. La suma es objetiva, relativamente al menos; tiene presencia, carácter, y –a medida que se desarrolla– necesidades. Las partes del poema están instintivamente ajustadas en cierto grado para servir a las necesidades de la totalidad. Y mientras que este ajuste tiene lugar, se evita el exceso de subjetividad. Detalles de naturaleza privada como algo distinto de una naturaleza personal pueden ser borrados, por ejemplo, en provecho de un todo más completo, más claro, más comunicable. (Por privada quiero decir aquéllos que poseen asociaciones para el escritor, pero que son inaccesibles a los lectores sin una explicación especial por parte del escritor, la cual no forma parte del poema; mientras que lo personal, aunque puede incorporar lo privado, tiene una energía derivada de asociaciones que son compartibles con el lector y *son* así compartidas dentro del poema mismo).

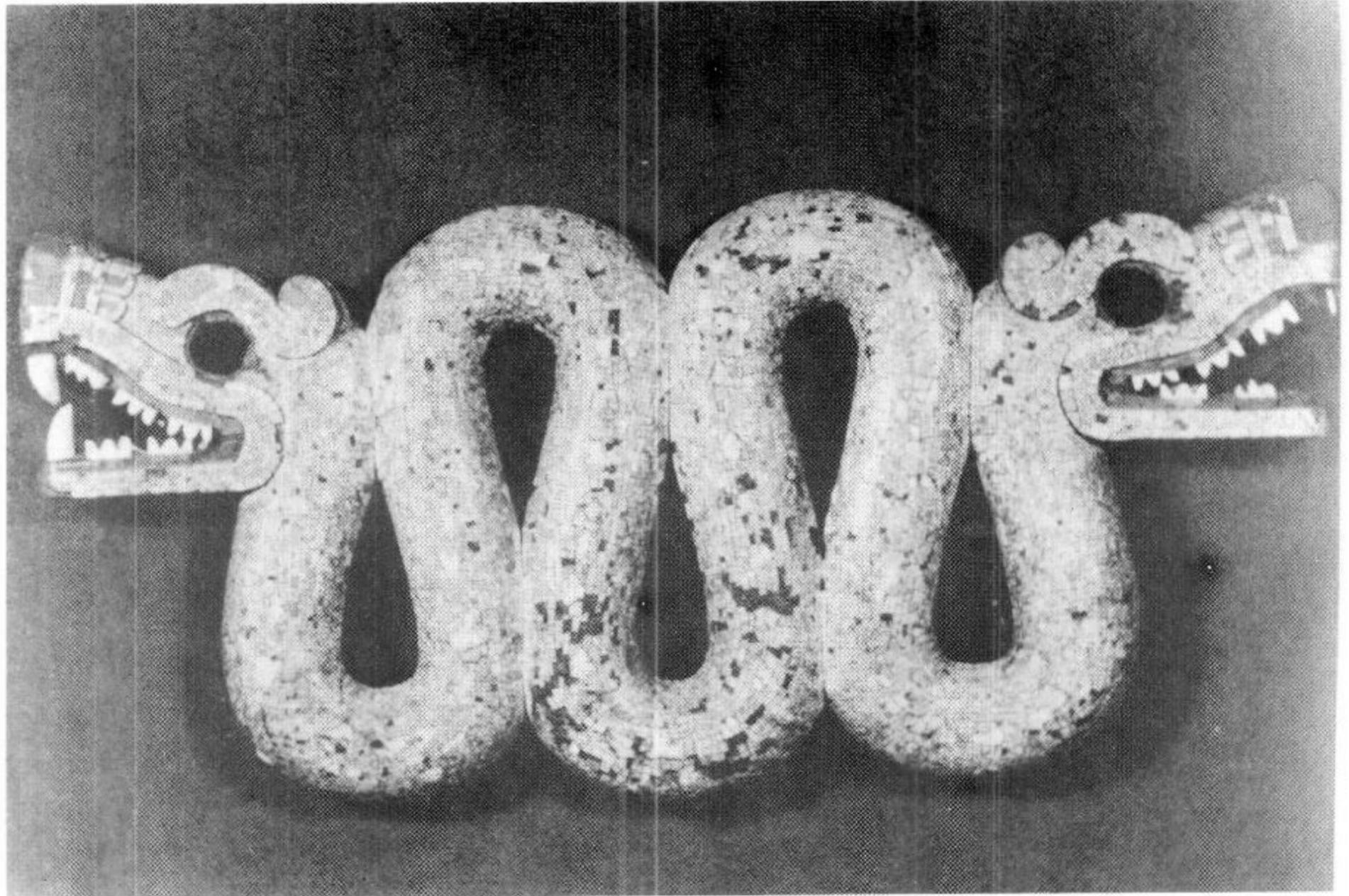
Otra forma de acercamiento al problema de lo subjetivo/objetivo es decir que, mientras que las maneras tradicionales proporcionan ciertos estándares para la comparación objetiva y para la evaluación de los poemas como estructuras efectivas (técnicamente, en todo caso), las formas abiertas, usadas con

comprensión de sus oportunidades técnicas, *construyen contextos únicos* que se encargan asimismo de tal evaluación. En otras palabras, si bien la "justeza" de sus versos no puede ser juzgada por medio de un método de escansión preconcebido, cada uno de estos poemas, si están bien escritos, presenta un todo compuesto en el que los versos falsos (o los lapsus) pueden ser oídos por cualquier oído atento, no como si no lograra conformarse a una regla externa, sino como fallas que no contribuyen a la gracia o a la fuerza implícitas en un sistema peculiar de ese poema, y que provienen del paisaje interior del cual es la manifestación verbal.

El *melos* de la poesía métrica no fue fácil de conseguir, pero hubo versos-guías y modelos, aun cuando, como último recurso, nada puedo substituir al "oído" dotado. El *melos* de las formas abiertas es incluso más difícil de estudiar si buscamos modelos; su secreto yace no en modelos sino en la "fidelidad a la experiencia" de la que he escrito en algún otro lugar; y, a su vez, la fidelidad exige una comprensión delicada y precisa de los medios técnicos a nuestra disposición. Un reconocimiento general de la importancia primaria del verso y de la forma en que el ritmo se relaciona con la melodía sería útil para el estado del arte de la poesía, de la misma manera que una aceptación general del compás y otras notaciones musicales fueron útiles para el arte de la música. Se mantuvo una amplitud enteramente adecuada en lo que se refiere a la interpretación de un registro musical (como lo puede oír, por ejemplo, cualquiera que escuche a diferentes pianistas tocar la misma sonata), pero al mismo tiempo, el compositor adquirió un grado de control más sutil. Sólo si los escritores están de acuerdo en la naturaleza y en la función de esta herramienta podrán los lectores cooperar plenamente, de modo que el poema adquiera el grado más pleno de vida autónoma.

NOTAS:

1. De "Four Embroideries: (III) Red Snow", *Relearning the Alphabet* (New York, New Directions, 1970).
2. Mutilado de deseo, lo cuestionó./Noche sobre las alturas, jugo de granada:/ ¿quién podría conectarlo con la luz del sol?
3. "To a poor old woman", *Collected Earlier Poems* (New York, New Directions, 1938).
4. Le saben buenas a ella./Le saben buenas/a ella. Le saben/ buenas a ella.
5. El no lo sabía/ pero en ese preciso momento/su casa estaba ardiendo.
6. Mientras los niños en camión/suben...



Serpiente bicéfala, mosaico sobre madera. Cultura mexicana.
Museo Británico, Londres.

Técnica y entonación

Mucha gente escribe en lo que ha dado en llamarse “formas abiertas”, sin mucha idea de por qué lo hace o de lo que esas formas exigen. O si en verdad lo piensan, parece como si lo hicieran fundamentalmente para reconocer que están confundidos. Navegan sin pilotos y sin los mapas que las formas tradicionales proporcionan. Si uno está interesado en la *exploración*, uno sabe que los riesgos son parte de la aventura; sin embargo, a medida que los exploradores viajan hacen mapas, y si bien cada viaje subsiguiente en la misma zona del océano será una aventura aislada (clima y tripulación y pájaros que pasan y ballenas y monstruos todos variables), rocas y bajos, buenos canales e islas útiles habrán sido, no obstante, anotados y esta información podrá ser usada por otros viajeros. Pero aunque la gente ha estado explorando las formas abiertas desde hace ya mucho tiempo, partiendo del verso libre del que fue pionero Whitman y recogió Sandburg más tarde, o el muy diferente verso libre de los imagistas, o las varias modalidades de las últimas dos décadas (de manera tal que hoy en día es raro encontrar un universitario joven que escriba en formas tradicionales) ha habido una curiosa carencia de lectura de mapas de navegación, de modo que la gente no sólo tiene sus propias aventuras que hacen que todo valga la pena y sea estimulante, sino que también continúa chocando innecesariamente con las mismas viejas rocas, lo cual no es para nada interesante. (Y a propósito, cuando realmente atentan contra las formas tradicionales, los estudiantes revelan con frecuencia una ineptitud para ver, que a su vez revela lo poco ejercitados que están sus *oídos* aun en las más simples estructuras rítmicas repetitivas). Porque a juzgar por mi experiencia de maestra y también de lectora, esta confusión general me parece tan extendida que voy a tratar de anotar algunos problemas comunes de técnica, de anotar eficazmente en el papel el

registro escrito de poemas estructurados de una manera no tradicional. Dado que no existe un consenso sobre algunas de las herramientas de marcación –de la misma manera que hasta el siglo dieciocho no había virtualmente ningún consenso sobre las técnicas de notación musical–, creo poder detectar incertidumbre y un acercamiento azaroso a estos asuntos incluso en algunos de los mayores poetas de nuestro tiempo. Cuando hablo de consenso no estoy sugiriendo que la gente debería de escribir de manera semejante, sólo que sería útil si un mayor número de poetas consideraran qué herramientas tipográficas y de otro tipo tenemos efectivamente a nuestra disposición y cuál es su *función*. Señalar que un cepillo de carpintero no está diseñado para ser usado como un afilador de cuchillos o un abrelatas no explica cómo se cepilla un trozo de madera; e indicar que objetos diseñados específicamente para afilar cuchillos o para abrir latas existen realmente, no significa dictaminar qué se cortará con ese cuchillo o si la lata que habrá de ser abierta deberá ser de cerveza o de frijoles.

Obviamente la cuestión más importante y sobre la que existe más incertidumbre es, ¿qué es el verso?, ¿qué hace que un verso sea un verso?, ¿cómo saber dónde concluirlo si no tienes una estructura métrica predeterminada que te lo diga?, ¿si es sólo un asunto de dejarse llevar por el sentimiento, por el oído, si existe algún principio que nos ayude a evaluar las propias elecciones? La manera de averiguarlo, creo, es mirar lo que un verso *hace*. Toma un poema y mecanografíalo como un párrafo en prosa. Vuélvelo a pasar a máquina en versos, pero no en sus propios versos, divídelo de manera diferente. Léelo en voz alta (observando que la ruptura del verso, aproximadamente una media coma, está allí ciertamente para ser *usada*, y si simplemente sigues de largo, ignorándola, puedes de igual manera reconocer que quieres escribir en prosa y hacerlo). A medida que llevas a cabo este ejercicio o experimento, comenzarás inevitablemente a *experimentar* las cosas que las rupturas del verso hacen, y esto será mucho más útil que lo que te *cuenten al respecto*. No obstante, enlistaré algunas de las cosas que producen, a las que puedes prestar atención:

A menos que un verso consista casualmente en una frase o cláusula completa, *interrumpe sutilmente una frase o cláusula*. (Si bien

los versos pueden también contener oraciones, frases o cláusulas completas).

¿Cuál es la función de tales interrupciones? Su primera función es notar las minúsculas pausas no sintácticas que constantemente tienen lugar durante el proceso de pensar/sentir, pausas que pueden ocurrir ante cualquier otra parte del discurso y que, al no formar parte de la lógica de la sintaxis, no son indicadas por la puntuación ordinaria. La mente, a medida que siente el camino hacia un pensamiento o impresión, se detiene a menudo con un pie en el aire, su antena ondulando, y su nariz aleteando. Las rupturas de verso (si bien puede ocurrir que coincidan con los signos de puntuación sintáctica, comas, punto y coma o lo que sea) anotan estas hesitaciones infinitesimales. Mira a los gatos, perros e insectos cuando caminan por ahí: se comportan de manera muy parecida a la mente humana. Esta es la razón por la que Valéry define la prosa en términos de caminar con un propósito (orientado a una meta) y a la poesía como una danza gratuita. Si las rupturas del verso funcionan como una forma de puntuación no sintáctica, ¿por qué lo hacen? Para revelar el *proceso* de pensar/sentir. ¿Qué implica esto? Pienso que implica que el impulso del siglo veinte de alejarse de las formas prescritas no siempre se ha debido a la rebelión y a un deseo de mayor libertad, sino más bien a un interés creciente en la experiencia del viaje y no sólo en el destino. Esta afirmación no pretende denigrar las grandes obras del pasado, las que enfocan, por regla general, la meta alcanzada y no el proceso de alcanzarla. Todo lo que quiero decir es que, de la misma manera que una oración es un pensamiento completo, así también una forma tradicional —el soneto, la villanela, etc., incluso el verso libre— es un sistema completo; y si bien un gran poeta puede hacer surgir maravillosas sorpresas en ellas, con todo, las expectativas puestas por nuestro previo conocimiento del sistema se cumplen, y adquirimos gran parte de nuestra gratificación al leer tales poemas, precisamente del hecho de que nuestras expectativas se cumplan. Y eso es algo así como recibir el fruto de las Hespérides sin haber viajado hasta allí, algún otro viajero nos lo ha traído. Pero hay algo en la conciencia o en la sensibilidad del siglo veinte que quiere compartir los esfuerzos del viaje; o al menos queremos oír el relato del viaje. El explorador-poeta, dirigiéndose al Monte

Everest, voló a Bombay o a Delhi, ¿cómo fue el viaje?, ¿cómo llegaron él o ella de allí al Tibet?, ¿cómo eran los Sherpas?, ¿y qué hay de las estribaciones?, ¿querían aún llegar al Everest cuando vieron por primera vez el lado sur del pico occidental? Etcétera. Estamos tan interesados en el proceso y en la digresión como en el fin último.

En este punto, me sorprende el hecho de que parezco estar haciendo una enunciación sobre el *contenido*, lo que no era mi intención. No quiero decir que yo creo que queramos que todos los poemas sean digresivos, incluso errantes. Puede haber poemas, buenos poemas que así lo sean (siempre y cuando cada digresión contribuya en última instancia a las necesidades de la composición), pero de ninguna manera estoy abogando por ellos de manera especial, y no es el contenido el que está en cuestión sino la estructura. Tal vez debería hablar de metáforas; comparemos los poemas con las pinturas: la analogía consiste en que, si elegimos las formas abiertas en las que el movimiento del verso puede registrar el movimiento de la mente en el acto de pensar/sentir, sentir/pensar, tenemos algo así como un interés por ver las pinceladas; nos gusta experimentar la curiosa doble visión de la escena representada y las pinceladas y manchas de la paleta y las capas de empaste que la producen. En el proceso de ofrecernos esta experiencia, incorporando en la estructura rítmica del poema aquellas pequeñas pausas o descansos de los que no da cuenta la lógica de la sintaxis, se produce un segundo efecto esencial: el cambio de modelo tonal que ocurre inevitablemente al observarse las rupturas de verso. He escrito en algún lugar sobre esto:¹ la forma en que se crea la *melodía*, no sólo por la interacción de las vocales *dentro* de los versos, sino por el patrón general de entonación registrado por la ruptura o la división de las palabras en versos, y sobre cómo este elemento melódico no es meramente un enlace ornamental, sino que, al derivar, como en verdad lo hace, de la mimesis del proceso mental, es fundamentalmente expresivo.

Veamos ahora otra "herramienta": la sangría. ¿Por qué algunos poemas parecen estar esparcidos por toda la página? Las sangrías tienen varias funciones: una de ellas tiene que ver con el hecho de que la coordinación ojo-oido-boca hace del mirar desde el final del verso y de regreso al margen del principio, una

experiencia diferente de aquélla que supone mirar desde el final del verso hasta el principio de un verso sangrado; ésta última es sentida como infinitesimalmente más veloz. El registro de un grado de rapidez comporta, de manera subliminal, una sensación de que el verso sangrado está relacionado con el que lo precede de manera especialmente estrecha. Por ejemplo, yo usé el sangrado en estos versos,

up and up
into the tower of the tree²

porque si yo hubiera puesto todas las palabras en un verso, habría perdido el sonido ascendente del primer medio verso; se habría disipado. Y si hubiera regresado al margen, habría perdido *dentritud* (*into-ness*) en curso que empuja miméticamente hacia arriba y hacia dentro de la torre del árbol. La otra función fundamental de las sangrías es marcar claramente las listas o categorías en favor de la claridad, pero esto también funciona no sólo del ojo al cerebro, *intelectualmente*, sino también del ojo al oído y la voz, *sensualmente*, y por lo tanto expresivamente. Por medio de los cambios de tono y altura provocados subliminalmente, el registro provee una gráfica emocional más sutil de lo que podría sin ellos.

Si echan una ojeada a "A Son", en mi libro *Life in the Forest*, verán una marcación que emplea, cuidadosamente, grados de sangría consistentes: a las subcategorías de contenido, dentro de toda la composición sintáctica, se les asigna grados específicos de sangría. El primer verso presenta el sujeto, flama-plumajecapullo-monstruo. Los nueve versos siguientes se alternan entre atributos y acciones, y están encerrados entre guiones que se abren a la mitad del primer verso. (El primer verso necesitaba ser simple, aunque interrumpido por el guión que pone de relieve la cláusula subsidiaria para vincular firmemente al monstruo con sus atributos). El último verso de la estrofa regresa al margen para completar la oración: "a flamey monster/bore a son" (un monstruo en llamas/engendró un hijo). La segunda estrofa comienza con un verso sangrado porque su sujeto es indeterminado; una pregunta abre la estrofa y la persona es descrita como medio hombre y medio monstruo. Así que la disposición de la

estrofa entera en la página es en cierto modo ondulante. La tercera estrofa, que comienza "The son. . .", repite la lógica de la primera, excepto por el hecho de que habla del hijo haciendo derivar sus rasgos de sus dos padres –plumas de fuego de ambos y también algo mágicamente transformacional de la madre y algo de la elemental bondad humana del padre–; el último verso está centrado: "a triple goodness" (una triple bondad). La cuarta estrofa está toda sobre el margen porque se sigue, sintácticamente, de manera directa del primer esqueleto y oración-andamio,

A monster
bore a son.
If to be artist
is to be monster,
he too was monster.³

Pero después de la afirmación que inicia con "But" viene otro pasaje sangrado, sangrado porque es descriptivo como no lo son los versos que preceden de manera inmediata. La última estrofa comienza con una sangría que está centrada, porque esto sugiere (otra vez de modo subliminal, la fisiología conspirando contra la comprensión) una mezcla o encuentro que es de lo que habla el poema. Las alternancias de los tres versos finales son un eco de las de las estrofas uno y tres, pero ahora siento que toda esta estrofa debería de haber sido sangrada: es decir, centrada, dejando intactas las sangrías existentes, y fue un error de lógica del oficio dejarla al margen.

Otro asunto sobre el cual existe un vago consenso, pero para el que poca gente parece encontrar una *razón*, es qué es lo que hacen las mayúsculas y por qué han sido dejadas de lado por tantos poetas del siglo veinte. Bien, ellas detienen muy levemente el flujo de verso a verso, y si uno usa el tipo de recursos de marcación cuidadosa y detallada de que he dado ejemplos, entonces, su falta absoluta de necesidad las convierte en una distracción. A alguna gente, sin embargo, le gusta por la precisa razón de que sí detienen un poquito el flujo; así que puede *hacérselas* funcionar. ¿Y qué hay del uso de las iniciales en minúscula a todo lo largo del poema? Personalmente me desagradaba esta práctica porque parece artificial y, por lo mismo, distrae la

atención, especialmente *I (yo)* en minúscula; y no veo la función de comenzar una oración sin mayúscula sobre todo en la primera oración de un poema. Pero más importante que si usas o no mayúsculas es el hecho de si las usas consistentemente en un poema dado. Si no eres consistente en el uso de cualquier recurso, el lector no sabrá si algo es meramente un error tipográfico o si está destinado a contribuir –como todo, hasta el último guión, debería– a la vida del poema.

Estas parecen ser las cuestiones técnicas acerca de las cuales existe más confusión entre mucha gente. Pero lo que me gustaría ahora es verter un concepto que no tiene que ver específicamente con las formas abiertas: la idea de lo que llamo *entonación (tune-up)*. Involucra a la dicción. Obviamente todos queremos evitar el cliché, excepto en el diálogo o en la ironía; pero a veces, aun cuando no estemos escribiendo en clichés, y aunque podamos estar consagrados a la búsqueda de una máxima precisión, parece como si no revisáramos constantemente nuestras palabras para ver si nuestra dicción está a tono con el máximo nivel de energía compatible con el poema individual. Ciertamente, sentimos que en algunos poemas el tono debería relajarse. ¡Pero cuántas veces el paisaje interior de un tema y nuestra propia experiencia de la tensión interior al confrontarlo (que entonces se vuelve parte integral del paisaje interior del poema) podrían sondearse de un modo más vibrante! La habilidad técnica o artística de entonación no es lo mismo que el proceso de revisión. La revisión mayor se emprende cuando la estructura, ya sea de la secuencia, la línea del relato, la trama, el ritmo y la melodía, o bien de la dicción básica, tiene dolencias mayores. Pero la entonación es algo que uno hace cuando siente que el poema está completo y con buena salud. A veces es cuestión de dejar caer unos pocos un, el o y para comprimirlo, –¡aunque cuidado con sacar algún perno o tornillo indispensable!–. Pero otras veces, de manera más creativa, es cuestión de revisar cada palabra para ver si, aunque haya parecido precisa, la palabra correcta para el trabajo, no hay –rondando las alas de tu estado mental– otra palabra exótica, sorprendente, impredecible, pero aún *más* precisa. *Asómbtrate*. Antes de dejar que el poema auténtico, bien labrado, emprenda sus propias aventuras por el mundo, fijate si con un último movimiento de muñeca puedes bañarlo con unos pocos talisma-

nes de diamantes que le darán poderes de los que –tú, nosotros– carecemos; pobres, indefensas criaturas humanas que somos nosotros los poetas, salvo en el momento de abandonar los poemas que hemos traído a la luz del día desde cavernas que no nos pertenecen pero de las que, de cuando en cuando, se nos confía la custodia y la entrada.

1. Ver el ensayo previo, “Sobre la función del verso”.
2. arriba y arriba/hacia la torre del árbol.
3. Un monstruo/engendró un hijo./ /Si ser artista/es ser monstruo,/ él también fue un monstruo.