

## ¿Cómo se lee un poema?\*

Hugo Padeletti

Pido perdón por estas tres hojitas que voy a leer. Sé que la expresión improvisada es más vívida, aunque menos exacta, pero en estos siete años de alejamiento de los claustros universitarios he olvidado casi todo lo que aprendí y me cuesta extraer como de un pozo lo poco que sé. El tiempo elástico de la escritura me ayuda a lograrlo. No voy a hacer por lo tanto una exposición doctoral de cómo debe leerse un poema. Eso, como dije, ha quedado atrás. Actualmente me considero sólo un poeta. Además, he hecho ejercicios de origen budista para vaciar mi mente del exceso de conceptos, para tenerla disponible para lo que se presente en el momento. Ustedes conocerán probablemente la anécdota del erudito occidental que fue a visitar a un sabio budista para preguntarle por el sentido del budismo. Mientras el monje preparaba el té, el erudito se explayaba en la exposición de sus innumerables conocimientos. Cuando el té estuvo listo, el monje pidió al occidental que acercara su taza y fue vertiendo el té hasta que éste desbordó de la taza, llenó el platillo y amenazaba con chorrear sobre el suelo. ¿Qué pasa?, preguntó el erudito, ¿no ve usted que la taza está desbordando? Así está su mente, contestó el sabio, ¿cómo podría entrar en ella el sentido del budismo? No sólo el sentido del budismo requiere una mente vacía —o vaciada— sino también el sentido de un poema.

Cuando voy a leer un poema me presento a él con la mente libre de preconceptos. Primero hago una lectura global no analítica para tener una primera impresión. Generalmente basta para saber si el poema es bueno o no. Cuando éste está escrito en una lengua extranjera que no domino completamente pero cuyas estructuras fundamentales conozco, como me ocurre con el inglés, lo primero que observo es la construcción sintáctica; es la arma-

\*Leído en un encuentro de poesía realizado en Buenos Aires.

dura, el hueso del poema, su columna vertebral. Luego observo la constelación de imágenes; ésta me da el clima del poema. Finalmente hago una traducción, que es mi lectura de ese poema. Si éste está escrito en mi propia lengua, el proceso es el mismo, sólo que no tengo que hacer la traducción. Si la estructura sintáctica es coherente y animada, el poema tiene vida. Casi seguramente, también tiene una buena estructura sonora, porque la sintaxis determina el fraseo, que es —más allá de la métrica— el verdadero ritmo del poema. Luego veo si la constelación de imágenes es realmente una constelación; es decir, si es coherente, si las imágenes se apoyan y refuerzan mutuamente o si chocan y se neutralizan. En este último caso el poema es malo. Luego trato de ver si hay una hilación conceptual explícita o si el sentido está en la constelación imaginaria y sonora.

Hay tres clases básicas de poemas: 1) los que tienen un hilo conductor conceptual, generalmente con disminución de los elementos imaginario y sonoro; 2) los que consisten esencialmente en imágenes, con probable disminución de los aspectos conceptual y sonoro; 3) los que ponen el acento en la música de las palabras: en la métrica, el ritmo, asonancias, consonancias y disonancias, paronomasias y juegos de vocablos en general, subordinando esto al sentido conceptual y en parte al imaginario. De más está decir que estas tres categorías rara vez se dan puras sino combinadas. Los tres elementos fundamentales del lenguaje: concepto, imagen y sonido pueden entrar en combinaciones múltiples, como lo prueba la apabullante variedad de la poesía a través de las lenguas y los siglos.

Si se trata de un poema principalmente conceptual, los conceptos nos guían desde el principio hasta el fin, las imágenes ilustran los conceptos y el ritmo los va articulando. Pero ojo, que un poema conceptual, pese a su claridad, que a veces se complica en deliberada oscuridad y dificultad, puede ser muy poco poético. Si el poema está compuesto básicamente de imágenes, es importante ver si hay una buena organización o simplemente una acumulación de ellas. La acumulación incoherente de imágenes es el recurso favorito de los malos poetas. Si el poema es esencialmente sonoro hay que descubrir si es significante, si no es un mero juego de vocablos. Hay un tope que este último tipo de poesía no puede sobrepasar: la anulación del concepto y de la imagen; si

esto ocurre no hay ya lenguaje y por lo tanto tampoco poesía; ciertas experiencias extremistas lo han probado. Si el poema, como ocurre en la mayoría de los casos, consiste en una dosificación variada de los tres elementos constitutivos, importa ver qué papel juega cada parte en el conjunto y saber apreciarlo.

Un problema que se plantea frecuentemente al lector es el del hermetismo de cierta poesía. Un poema puede ser hermético porque es incoherente, o porque tiene una articulación muy compleja de concepto, imagen o sonido, o de los tres a la vez, o porque intentan comunicar experiencias inefables. Está el hermetismo sintáctico de Góngora, el hermetismo por elipsis de ciertos sonetos de Mallarmé, el hermetismo esotérico de Lubicz Milosz y el hermetismo transparente, al menos para el que tiene siquiera una vislumbre de la experiencia mística, de San Juan de la Cruz. Hay una clase de hermetismo que sólo se da, creo, en la poesía contemporánea: es el de los poetas que parecen esforzarse intencionalmente por no decir nada: construyen una textura verbal vacía en el vacío. En este último caso, especialmente, pero en todos los casos hasta cierto punto, un recurso muy efectivo es el de la familiarización: aprender de memoria el poema hasta que forme parte de nuestro propio ser.

Recuerdo una experiencia que hice cuando era estudiante de filosofía en la Facultad de Filosofía y Humanidades de Córdoba. La materia Metafísica consistía exclusivamente en la lectura de cuatro libros. Uno de ellos era la *Introducción a la metafísica* de Heidegger. Yo era alumno libre desde Rosario, y no contaba con la ayuda constante del profesor, que era excelente: nada menos que Juan Adolfo Vázquez, entonces director de la colección de filosofía de Sudamericana. Recuerdo que leí tres veces la traducción al castellano y copié en un cuaderno las partes más difíciles sin lograr ningún avance. Conseguí entonces una versión francesa autorizada por el mismo Heidegger y continué mis lecturas con la ayuda de un amigo filósofo que había estudiado a Heidegger en Alemania y en alemán. Él me hizo la traducción literal de los pasajes más significativos. Aquí hay que recordar que Heidegger es un filósofo-poeta que se crea de cabo a rabo su propio lenguaje aprovechando la ventaja de que el alemán, lengua aglutinante, permite formar siempre nuevas palabras por yuxtaposición de otras o partes de otras. Después de todo este esfuerzo, no puedo

decir que haya logrado traducir a Heidegger a un lenguaje filosófico convencional, pero sí que la obra se abrió dentro de mí y toda ella me resultó luminosa. Fue casi una experiencia mística.

Este es el esfuerzo que nos exigen los poetas auténticamente herméticos: que hagamos nuestra su poesía por la incansable relectura y, algunas veces, memorización. En ciertos casos también hace falta análisis, información, leer las notas del poeta y de sus exégetas y los libros que lo influyeron. Pero hay una clase de hermetismo que no se justifica estéticamente; es el hermetismo por exceso de individualidad: cuando el poeta, en vez de símbolos universales utiliza símbolos exclusivamente personales y alusiones a sus propias experiencias privadas que no se explican en ninguna parte. Este, además de la abundancia de material no poético, es el defecto que hace ilegibles, salvo por fragmentos, los 'Cantos' de Ezra Pound, el más importante ejemplo de este tipo de hermetismo. Habría que leerlo con un diccionario explicativo, si pudiera hacerse, pero aún así sería muy engorroso\*\*.

A mí los poemas que más me gusta leer son los intensamente líricos y a la vez metafísicos, de forma más bien cerrada que invita a volver sobre ella. Me cuestan los poemas narrativos y los poemas-río, que empiezan en cualquier lado, fluyen largamente en cualquier dirección y terminan inesperadamente en cualquier momento. Siempre he considerado importante —como en los buenos cuentos— el final del poema, un final que lo cierra definitivamente pero que al mismo tiempo lo abre para la relectura, que nos reenvía al primer verso, haciéndonos recorrer innumerables circunferencias en torno a un centro, circunferencias que encie-

\*\*Otro es el caso de T. S. Eliot, el gran clásico del siglo XX, en sus dos poemas mayores. El hermetismo, si lo hay, radica —sobre todo en *Cuatro cuartetos*— en la extrema densidad de la experiencia poética que sustenta las obras. Pero no requiere diccionarios explicativos: todos los elementos necesarios están allí, en el texto y las notas. Como tienen, y sobre todo esta última obra, una estructura musical, hay que permitir que las palabras actúen como los sonidos en la música: por familiarización, interrelación y enriquecimiento en sucesivas relecturas. Vale la pena hacer la experiencia, porque en *La tierra baldía* Eliot hizo el más brillante, original, bello y despiadado diagnóstico de nuestro tiempo, pero no se conformó con eso; algunos años después, en *Cuatro cuartetos* presentó la receta. La única obra maestra mayor de la poesía de nuestro siglo es precisamente *Cuatro cuartetos*. Bajo un revestimiento simbólico predominantemente cristiano, nos ofrece una síntesis decantada de la cultura universal, la más profunda sabiduría de Oriente incluida.

rran la pulpa sabrosa que no se consume al comerla sino que cada vez tiene un sabor distinto y como enriquecido. Estos poemas esféricos que vuelven sobre sí mismos se mueven internamente, para decirlo con palabras de Eliot, 'como se mueve un jarrón chino inmóvil/perpetuamente en su inmovilidad'.

Como habrán observado, he hecho hincapié en la lectura intuitiva del poema. Pero no ignoro que el análisis puede arrojar-nos a la boca frutos sabrosísimos. Recuerdo que hace unos diez años yo dictaba en el Instituto Superior de Música de la Universidad Nacional de Rosario una Integración Cultural de cuatro años que culminaba en un curso de Estética y que comprendía un año de Poética. Empezábamos con Bécquer y terminábamos con los *Cuatro cuartetos*. Recuerdo la decepción de los alumnos cuando empecé con la lectura y análisis de "Del salón en el ángulo obscuro...", un poema tan fácil, tan simple y resabido. Pero me llevó más de un mes analizar la riqueza de las sonoridades en relación con el sentido, las correspondencias entre concepto y conceptos, imagen e imagen, concepto e imagen. Recuerdo también el asombro de los alumnos al ver convertirse la humilde semillita de mostaza en semilla del universo. Creo que no olvidarán en su vida que todo poema, como el Lázaro de la rima, necesita una voz que le diga: —Levántate y anda—. Lo único que no puede hacer, desgraciadamente, la buena lectura es transformar un poema malo en un poema bueno. Esto sólo puede hacerlo Berta Singerman (y no es una broma).

Quiero recordar, por último, que un buen poema es una obra de arte. Que más allá de lo que el poeta dice —información, concepción del mundo, comunicación de experiencias, 'mensaje', como se decía antes— el poema es un objeto de belleza. La función de la belleza en la vida de un individuo y de una cultura es incomparable e irremplazable. Por eso quiero terminar recordando los versos del *Endymion* de Keats: 'A thing of beauty is a joy for ever;/its loveliness increases; it will never/pass into nothingness.' Que más o menos puede interpretarse: 'Un objeto de belleza —una obra de arte— es un gozo para siempre; su encanto se acrecienta, nunca pasará a la nada'. O, para decirlo con palabras de un poeta contemporáneo (Marianne Moore): 'Beauty is everlasting and dust is for a time'. La belleza es eterna; el polvo sólo por un tiempo.



Hugo Padeletti