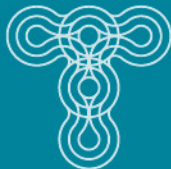
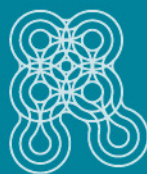
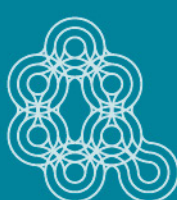
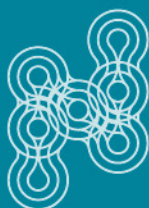
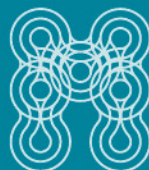
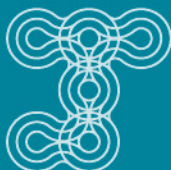
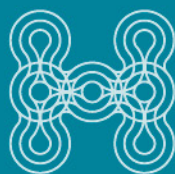
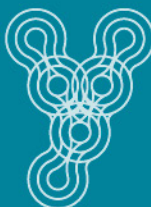
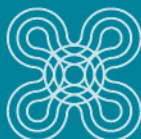
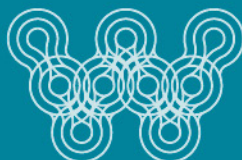


**¿QUIÉN
LE TEME A
LA POESÍA?**

Marcela Labraña
Macarena Urzúa
Felipe Cussen
Manuela Salinas
Gastón Carrasco



LAUREL



¿Quién le teme a la poesía?

¿Quién le teme a la poesía?

Felipe Cussen, Marcela Labraña y Macarena Urzúa
con la colaboración de
Gastón Carrasco y Manuela Salinas

LAUREL

Presentación

¿Quién le teme a Virginia Woolf? es el título de una obra del dramaturgo estadounidense Edward Albee, que traigo a colación porque quien teme a la Woolf bien puede temerle a las mujeres, al teatro, a los picorocos, a las polillas o a la poesía. Esa desproporción, que, como todo prejuicio, carece de fundamento, fue el estímulo que nos embarcó en este esbozo de manual no académico para leer y disfrutar la poesía.

En algunos, el resquemor surge del exceso: la consideran literatura escrita por y para dioses. Se alejan de la poesía amparados en la idea de que es sublime y que de lo sublime mejor no hablar. Otros, en cambio, la juzgan poca y cursi cosa, algo de otra era o que no responde a las teorías en boga.

En este panorama adverso hay, sin embargo, varios manuales y libros que pretenden acortar la brecha, acabar con el miedo. Los revisamos y, honestamente, encontramos de todo: algunos tienden al didacticismo reduccionista y otros al exceso de rigor ilustrado. Descubrimos un modelo mejor en *El arte de la ficción*, el libro que recoge las columnas que David Lodge publicó a principios de los noventa en el suplemento dominical de *The Independent*, para explicar a los lectores del diario británico en qué consiste el arte de la narración. Nos pareció amable y entretenido ya que su estructura, lejos de opacar, de invisibilizar a punta de cháchara crítica, muestra ejemplos en un primerísimo primer plano: cada una de las entradas parte con casos que así, solos y sin más filtro que el título que los convoca, ya dicen algo, ya aproximan al lector.

Con este ejemplo, escogimos poemas, a veces íntegros y a veces parciales, pero también otros textos narrativos e incluso cuadros,

canciones y películas que podían relacionarse con las ideas que allí se presentan. Nos interesaba demostrar, así, que la poesía no es una disciplina aislada del resto de las artes ni de otros tipos de discursos y reflexiones. Además, en cada entrada recomendamos otros libros de poesía, novelas y textos de referencia que permitirán prolongar y profundizar en los asuntos tratados en cada caso, y al final incluimos una bibliografía de estudios generales sobre poesía.

No quisimos ceñirnos únicamente a la tradición chilena y latinoamericana, sino que buscamos también poemas escritos en otras lenguas y épocas históricas. Algunas de las traducciones son nuestras. Consideramos que es un buen antídoto para neutralizar los efectos de otro temor habitual: el de que sólo hay que hablar de poesía en lengua materna, ya que toda traducción es traición a la esencia. Sabemos eso, lo asumimos, pero creemos que no tiene nada de malo, de vez en cuando, traicionar para conocer. En cada traducción algo se pierde, sin duda, pero también algo se gana. Hay que indicar, además, que respetamos las especificidades ortográficas de cada poema, aunque no se correspondan con las normas.

Como se verá, en *¿Quién le teme a la poesía?* no hay ningún afán canónico, ni ajuste de cuentas ni saludos a la bandera. Simplemente reunimos muchos versos y objetos afines que nos gustan y queremos combinar, para que ustedes pierdan el susto y agarren su propio vuelo.

MARCELA LABRAÑA

Octubre de 2019

Comienzos

Te quiero, qué comienzo,
peor es tragar saliva
y peor aún este nudo en la garganta que toma los contornos del mundo o la
forma de un grano de ripio pegado a la planta de los pies,
sigue un nombre incompleto
uno de los que ustedes usan me perdonarás que le agregue una s.
Verónica, mi vida (es otro de tus nombres).
Toda mi poesía debiera dedicártela si sólo girara en torno a la belleza
o del amor que únicamente tú y la primavera de Botticelli me inspiran por
partes iguales.

(Enrique Lihn, «A Franci»)

Aquí me pongo a cantar
Al compás de la vigüela,
Que el hombre que lo desvela
Una pena extraordinaria
Como la ave solitaria
Con el cantar se consuela.

(José Hernández, *Martín Fierro*)

¿Cuántas formas hay de comenzar correctamente un poema? ¿Se puede enseñar algo así? Siempre las primeras líneas de cualquier narración son fundamentales, sea en el cine o en un libro o al contar una historia, porque de ellas depende nuestra atención. Uno de los primeros poemas o cantos de los que se tenga registro en la historia de la literatura es

La Iliada, atribuida a Homero, que así empieza: «La cólera canta, oh diosa, del Pelida Aquiles,/ maldita, que causó a los aqueos incontables dolores,/ precipitó al Hades muchas valientes vidas/ de héroes y a ellos mismos los hizo presa para los perros/ y para todas las aves —y así se cumplía el plan de Zeus—». El comienzo del poema épico griego invoca a la musa para la inspiración; también es una especie de resumen de lo que vendrá: funciona como la obertura de una ópera. Pero los comienzos importan también porque influyen enormemente en cómo memorizamos el texto; importa la sonoridad y el ritmo, la rima y el largo de los versos. En todo ello han sido expertos los poetas de la oralidad, desde los trovadores medievales hasta los payadores de hoy con sus décimas:

Pa' cantar de un improviso
se requiere buen talento,
memoria y entendimiento,
fuerza de gallo castizo.

Dice Violeta Parra en su «Décima 1 o talento pa' cantar», que comienza con puros octosílabos que se acentúan en la penúltima sílaba —talento, entendimiento, castizo—; como cuando se memoriza una canción, será más fácil aprender el resto de los versos si todos comparten una característica de este tipo. Lo mismo ocurre con el célebre inicio del *Martín Fierro* de José Hernández, cuya cadencia se mantiene a lo largo de toda la obra. Esta estructura remite, ciertamente, a una concepción de la poesía como un texto que debe ser memorizado y declamado. Así se enseñaba antes la poesía en las escuelas, y se aprendía cómo entonar un poema, cómo decirlo en un tono en particular, acompañado de la expresión y gestualidad del cuerpo.

Algunos célebres comienzos son muy eficaces para dar el tono del poema entero. *La tierra baldía*, de T.S. Eliot, abre así: «Abril es el mes más cruel». Un poemario que mezcla voces, idiomas, tonos, para

dar cierta idea de desencanto del mundo moderno, en un territorio poblado de desechos, restos, basuras, *waste* en inglés, de ahí el título original del libro, *The Waste Land* (1922). De manera que el comienzo de la primera línea nos permite entrar y entrever cómo y bajo qué ánimo se desarrollará el poema.

Un comienzo también puede ser una dedicatoria, como en «A Franci», de Lihn, a pesar de que esta encierre un poco de ironía. El registro del sujeto poético en este poema va de la ironía a lo romántico; no queda claro si se inspira por la belleza o por el amor, ya que también lo inspira la pintura de Botticelli, así lo dice, y por partes iguales. Otros poderosos versos que se vienen a la cabeza al pensar en Enrique Lihn son los primeros de su «Monólogo de un padre con su hijo de meses», de 1955: «Nada se pierde con vivir, ensaya;/ aquí tienes un cuerpo a tu medida».



Barnaby Conrad, *101 Best Beginnings Ever Written*

M.U.

Dificultad

–A mucha gente le cuesta sangre, sudor y lágrimas entender tu poesía. ¿Desde qué perspectiva de entendimiento dirías tú que el lector debe aproximarse a ella?

–Sinceramente, yo creo que hay que entender que no hay que entender mucho.

(Juan Luis Martínez, entrevistado por Erick Polhammer)

Este es un poema
totalmente accesible.

No hay nada
en este poema
que sea en modo
alguno difícil
de entender.

Todas las palabras
son simples &
van al grano.

No hay conceptos
nuevos, ni
teorías, ni
ideas confusas.

Este poema
no tiene pretensiones
intelectuales. Es
pura emoción.

(Charles Bernstein, «Gracias por dar las gracias»)

Que la poesía es difícil, hermética, oscura, elitista, que los poetas escriben sólo para los poetas, son algunos de los reclamos más frecuentes que se escuchan cuando se menciona la poesía. Y no son recientes, pues a lo largo de la historia muchos han criticado la especificidad del lenguaje lírico, en oposición al habla cotidiana, y el innecesario interés de los poetas por escribir complicado. Otros defienden esta cualidad, y dicen que es precisamente esta diferencia su mayor gracia, la capacidad de convertir las palabras en un discurso exótico o esotérico.

Uno de los choques de opiniones más antiguos sobre este tema es el debate, en pleno siglo XII, entre los trovadores provenzales Raimbaut d'Aurenga y Giraut de Bornelh. Para el primero, es importante lograr un canto que sólo sea apreciado por aquellos que sí saben, mientras que para el segundo no tiene sentido componer si es que nadie va a entenderlo. Estas discusiones van evolucionando y se relativizan, y por momentos las culpas se van repartiendo: quizás no habría que cargarlas tanto la mano a los lectores que no están dispuestos a hacer el esfuerzo de concentración necesario para comprender lo que se les está ofreciendo. T.S. Eliot, de hecho, asume que en este proceso juegan en contra numerosos prejuicios: «El lector ordinario, cuando está prevenido contra la oscuridad de un poema, se expone a caer en un estado de azoramiento muy desfavorable a la receptividad poética. En vez de empezar, como debiera, en una disposición de pasiva alerta, ofusca sus sentidos con la obsesión de ser listo y de encontrar algo —no sabe qué a ciencia cierta— o de que no le tomen el pelo». Por eso escritores como Juan Luis Martínez plantean que el lector debería, de entrada, renunciar a entender. Quizás así podríamos acceder a un tipo de relación basada más en el placer, en el gusto gratuito, porque sí no más.

Este problema se mantiene muy vigente y se desarrolla en planos muy diversos. Mucha poesía experimental, por ejemplo, deja de lado el significado de las palabras en pos de su materialidad visual y sonora: se trata sólo de fragmentos o partículas imposibles de leer pero que, a veces, al menos con buena voluntad, pueden producir efectos potentes

en el lector dispuesto a dejarse llevar por esos misteriosos ritmos. A la vez, otros escritores vuelven a defender la necesidad de comunicarse de la manera más directa con sus lectores, intentando usar los poemas como una herramienta de confluencia que necesariamente pasa por una comunicación directa.

Es a estos autores a quienes el norteamericano Charles Bernstein alude con su poema «totalmente accesible». En rigor, este texto admite dos lecturas contrapuestas: puede considerarse desde una perspectiva totalmente plana, es decir, como un gesto tautológico, en el que el poema sólo dice lo que dice y nada más, o puede leerse como una ironía, como un perfecto ejemplo de que las palabras ocultan mucho más de lo que dicen. Es, a la vez, fácil y difícil, quizás como toda la poesía.



George Steiner, *Sobre la dificultad y otros ensayos*

F.C.

Hablante lírico

A pesar de que vengo preparado
realmente no sé por donde empezar
empezaré sacándome las gafas
esta barba no crean que es postiza
22 años que no me la corto
como tampoco me corto las uñas
o sea que cumplí la palabra empeñada
más allá de la fecha convenida
puesto que la manda fué sólo por veinte
no me he cortado barba ni uñas
solamente las uñas de los pies
en honor a mi madre idolatrada
pero por las que tuve que pasar
humillaciones calumnias desprecios
siendo que yo no molestaba a nadie
sólo cumplía la sagrada promesa
que hice cuando ella murió
no cortarme la barba ni las uñas
por un lapso de veinte años
en homenaje a su sagrada memoria
renunciar a la vestimenta común
y reemplazarla por un humilde sayal
ahora les revelaré mi secreto
la penitencia ya se cumplió
pronto me podrán ver
nuevamente vestido de civil.

(Nicanor Parra, *Sermones y prédicas del Cristo de Elqui*)

El poeta es un fingidor.
Finge tan completamente
que hasta finge que es dolor
el dolor que en verdad siente.

Y, en el dolor que han leído,
a leer sus lectores vienen,
no los dos que él ha tenido,
sino sólo el que no tienen.
Y así en la vía se mete,
distrayendo a la razón,
y gira, el tren de juguete
que se llama el corazón.

(Fernando Pessoa, «Autopsicografía»)

El hablante lírico, esa voz que pronuncia las palabras escritas, vestigio del carácter ficticio de la poesía, es el sustento de todo poema, sea quien sea, una persona, un ser vivo, una máquina de café. Pere Ballart, en *El contorno del poema*, aborda con precisión las características y la configuración del concepto de voz en poesía: «Leer un poema comporta la misma sensación incómoda de quien se sabe intruso por haber irrumpido en mitad de una conversación que sólo podrá escuchar muy fragmentariamente. La comprensión no es inmediata, porque ninguno de los referentes aludidos es en principio familiar, y por eso hay que empezar a prestar mucha atención a todo cuanto se dice, y todavía más al tono en que es pronunciado». ¿Quién habría podido decirlo de mejor manera?

El tono es una de las primeras características del hablante lírico que podemos diferenciar al leer un poema, junto con el tipo de lenguaje que usa. Ballart continúa: «En la práctica, por tanto, leer el poema será tomar decisiones sobre la identidad del personaje que habla y sobre

la situación en que lo hemos sorprendido inmerso, y sobre si aquél, por así decir, simplemente está pensando en voz alta, o bien dirige su discurso a algún otro personaje». ¿Quién habla?, ¿desde dónde habla?, preguntan los profesores de la carrera de Letras durante todo el primer año de estudios. Ballart llega a una imagen, a una analogía precisa para entender esta voz, la del ventrílocuo: «De igual forma que el ventrílocuo, el poeta altera su voz atribuyéndola a un personaje interpuesto, que los lectores acordamos tomar por verdadero emisor».

Y puede suceder que el ente poético, máscara o voz de un poema, sea muy similar al personaje que encarna en la vida real el escritor; en este caso, no es que el hablante lírico se borre o no exista, es que quizás el poeta no es más que un hablante lírico, lo que ya es bastante; que no coma ni duerma, tan sólo sea una voz animada.

En *Sermones y prédicas del Cristo de Elqui* el hablante lírico no es Nicanor Parra sino un predicador, un ser delirante, prácticamente vagabundo, que ha hecho una manda a raíz de la muerte de su madre. La fotografía del personaje en cuestión —de nombre Domingo Zárate Vega—, incluida en la edición de 1977 de los poemas, entrega la cuota de «basado en un hecho real» que podemos entender como interés humano; de todos modos, es la expresión visual, escrita con luz, del hablante lírico. Mientras que en «Autopsicografía», de Fernando Pessoa, encontramos la explicitación del problema desarrollado por Parra. Llamar al poeta un fingidor es prácticamente decir que es un ventrílocuo: el poeta es un farsante. Que nadie se ofenda, esto es sin duda un halago. La mejor prueba es la obra completa de Pessoa, una constelación de heterónimos, es decir, poetas con nombre y biografía inventados para transmitir la multitud de voces que habitaban en su interior.



Robert Browning, *Dramatis personae*

M.S.

Vate

Un tiempo después vi una visión maravillosa y misteriosa, de tal modo que todas mis vísceras fueron sacudidas y apagada la sensualidad de mi cuerpo. Mi conocimiento cambió de tal modo que casi me desconocía a mí misma. Se desparramaron gotas de suave lluvia de la inspiración de Dios en la conciencia de mi alma, como el Espíritu Santo empapó a san Juan evangelista cuando chupó del pecho de Cristo la profundísima revelación, por lo que su sentido fue tocado por la santa divinidad y se le revelaron los misterios ocultos y las obras, al decir: «En el principio era el verbo», etcétera <Jn 1,1>.

(Hildegard von Bingen, *Vida*)

Me moriré en París con aguacero,
un día del cual tengo ya el recuerdo.
Me moriré en París –y no me corro–
tal vez un jueves, como es hoy, de otoño.

Jueves será, porque hoy, jueves, que proso
estos versos, los húmeros me he puesto
a la mala y, jamás como hoy, me he vuelto,
con todo mi camino, a verme solo.

César Vallejo ha muerto, le pegaban
todos sin que él les haga nada;
le daban duro con un palo y duro

también con una sogá; son testigos
los días jueves y los huesos húmeros,
la soledad, la lluvia, los caminos...

(César Vallejo, «Piedra negra sobre piedra blanca»)

Desde los griegos se ha creído que algunos seres especiales pueden adivinar –vaticinar– el destino, el futuro. El oráculo de Delfos era el lugar al que acudían para interrogar acerca del futuro cercano, el que era respondido a través de palabras o signos, que el consultante del oráculo debía interpretar. Esa misma capacidad se atribuyó a los místicos dentro del cristianismo, quienes a partir de sus experiencias podían conocer eventos tanto del futuro como del pasado. En el caso de la mística medieval alemana Hildegard von Bingen, las visiones le permiten además una comprensión profunda del mensaje divino, que se revela en todo su esplendor sólo cuando ella ha alcanzado un particular estado de conciencia. Al igual que muchos otros místicos, la enorme potencia de lo vivido y su carácter sobrenatural la obliga a utilizar un lenguaje cargado de metáforas y sinestesias, en la que se mezclan personajes bíblicos, astros, animales y figuras desconocidas.

Todos estos sentidos se encuentran en la etimología de vate, que proviene del latín *vates*, entre cuyas acepciones están la de «adivino, profeta» y «poeta inspirado por una divinidad», según el *Diccionario etimológico* de Joan Corominas. De hecho, el término vaticinio o vaticinar, es decir, adivinar algo, es una combinación de las raíces de las palabras vate y cantar en latín (*vate* y *canere*), de ahí que históricamente se relacionan estos términos con la poesía, hasta nuestros días.

En algunos escritores del siglo xx, el vaticinio que proporciona la palabra poética se ha representado en escenas de su propia vida o muerte; en el célebre poema de César Vallejo, la premonición que comienza con los versos «Moriré en París...» se cumplió casi del todo, ya que el poeta muere finalmente en la capital francesa de una misteriosa enfermedad. En *Los hermanos Tanner*, del suizo Robert Walser, el niño Simón Tanner encuentra a un poeta acostado sobre la nieve. «¡Con qué nobleza ha elegido su tumba! (...) Yacer y congelarse bajo las ramas de abeto sobre la nieve: ¡qué espléndido reposo! Es lo mejor que pudiste hacer». El propio Walser, recordemos, morirá en 1956 mientras daba un paseo solitario sobre la nieve.

Otro ejemplo es Heinrich Heine, quien, en una obra de 1821, *Almanzor*, describe una quema de libros: «Esto no fue más que un preludio, allí donde queman libros al final también queman personas». Casi cien años más tarde, en mayo de 1933, estudiantes nazis realizan una gran hoguera para quemar libros de judíos y otros enemigos, entre ellos la citada obra de Heine, judío converso al cristianismo.

Pero no todas las profecías deben ser apocalípticas. La poesía de Raúl Zurita, por ejemplo, encarna el rol social del vate como quien sintetiza el sufrimiento de un país pero también puede augurar una esperanza. En sus poemas es muy frecuente que las cordilleras, los bosques o desiertos sean el espacio en el que se proyectan las visiones: «Hasta que finalmente no haya cielo sino Desierto de Atacama y todos veamos entonces nuestras propias pampas fosforescentes carajas encumbrándose en el horizonte».



Libro del Apocalipsis

M.U.