

EL POETA COMO ARQUITECTO DE POEMAS

Pepa Medina

Un poeta, en tanto que arquitecto de poemas, es, bastante diferente de lo que es como productor de estos elementos preciosos con los cuales toda poesía debe ser compuesta, pero cuya composición se distingue, y exige un trabajo mental muy diferente.

Paul Valéry. *Variété*, en *Œuvres*, I. p. 1337.

Valéry manifiesta una preocupación en diferentes textos, como por ejemplo en *Preámbulo*¹ (1935), por el estado actual de las artes del mundo moderno. La crítica la dirige a la absurda búsqueda de lo *nuevo*, que ha conducido a dirigir los esfuerzos a crear lo más perecedero que existe, perecedero por su misma naturaleza: la sensación de novedad. Esta búsqueda de la novedad ha sustituido a la creencia antigua de aplicarse a crear obras excelentes para el juicio de la *posteridad*. En *Los frescos de Pablo Veronés*² (1928) critica a los artistas que no afrontan el reto de construir obras grandes, porque se sienten incómodos ante problemas de composición; que no les gusta inventar y, en cambio, están absorbidos por el fragmento. Valéry, por el contrario, identificado con su maestro Mallarmé, propone el ideal de construir obras que tengan una duración; se trata del “gusto por lo eterno” (*Eupalinos*, p. 81) que pueden tener algunos artistas, y que él mismo tiene; y es en dirección a ese ideal de perfección para crear obras de arte bellas que perduren, que se propone la búsqueda de un objeto adecuado sobre el que se sostiene el quehacer poético. Si, como afirma Valéry, el poeta es un constructor de poemas, ¿qué entiende por *construcción* poética?

Antes de dar respuesta a esta pregunta, haré un recorrido por algunos antecedentes que influyeron en Valéry y en particular, a su concepción de la poesía: el primero, Platón, que consideraba al poeta como inspirado por las musas, concepción a la que Valéry se opondrá; en segundo lugar, Aristóteles y su concepto de *poiêsis*, como proceso real de composición poética y activación, la puesta en obra, de la *poiêtikê*; y en tercer lugar, a Mallarmé, maestro de Valéry y promotor del movimiento Simbolista francés.

I

Valéry establece relaciones de analogía entre la Arquitectura y la Música en *Eupalinos ou l'Architecte* (p. 105), y la relación que encuentra entre ellas es que ambas invocan las *construcciones del espíritu*, y su libertad que busca el orden y lo reconstituye de mil formas; ambas se ocupan de crear un mundo distinto del mundo real, en el cual las personas están ocupadas ordinariamente. En otro fragmento del mismo diálogo entre Fedro y Sócrates, el primero, hace alusión a una observación entre los edificios de la ciudad y establece una clasificación entre ellos en función de si poseen o no, armonía y proporción de sus partes: considera que hay edificios que son mudos; otros que hablan; y otros, los más raros, cantan; y se pregunta por la causa de estos edificios que “cantan”: ¿se debe al talento de su constructor, o bien al favor de las Musas? Pregunta que trasladada a la poesía, podríamos formular como: ¿el poeta nace, o se hace? ¿De dónde procede el saber hacer del poeta?

Platón consideraba que los poetas eran capaces de hablar poéticamente, no gracias a una técnica, sino por un poder divino considerado como un don otorgado por los dioses, que se manifestaba en un estado de inspiración (*Ion*, 534a-d). Lo que mueve al poeta a hacer poemas no es una técnica sino una fuerza divina, parecida a una piedra imantada capaz de crear una cadena que se desarrolla sin interrupción de la fuente divina de la palabra a las Musas, a los poetas, a los rapsodas y, finalmente a los espectadores³. Esta posesión del poeta, considerada por Platón como un grado de locura, viene de las Musas que despiertan a este estado y les hace componer toda clase de poesía (*Fedro*, 245a).

La relación entre poesía e inspiración se encuentra en varios diálogos de Platón (*Apología* 22c) y sobre todo en el *Ion* (533a-535b), que se centra en este problema. En *Leyes IV* (719c-d) va a tratar el problema de la verdad y la ficción en relación a la palabra, y considera que el poeta no sabe si lo que dice es verdadero o no. Por el contrario, quien quiera hacerse maestro de su propia palabra, el que decide saber lo que dice, debe hablar por *tekhnê* y *epistêmê* en lugar de repetir por inspiración.

En la filosofía clásica del arte, fue muy difícil distinguir entre el artista y el artesano. En Platón ambos se confunden bajo la categoría de “fabricantes de cosas bellas y útiles”, por no poder distinguir entre las cosas útiles y las bellas. Toda la polémica de Platón - afirma Agamben⁴- contra la poesía, no adquiere su sentido propio más que en la perspectiva de este movimiento que rompe la cadena poética del *Ion* y afirma “un conocimiento por anamnesis (implicando pues un olvido y una reminiscencia) contra el “saber del corazón” y la repetición inspirada de la tradición oral”(*Ion*, pp. 54-55).

¿Qué es la Poética?

El término aristotélico *poiêtikê*, se traduce por “poética” y tiene un sentido activo: “arte de la composición poética”, pero no excluye otro: “estudio de los resultados de dicho arte”. Si se concibe activamente; *poiêsis*, el proceso real de composición, es la activación, la puesta en obra, de la *poiêtikê*. Las palabras *poiêtikê* y *poiêsis*, lo mismo que *poiêtês* “poeta” se forman directamente sobre *poiein* “hacer”. Así, en griego, el poeta es un hacedor. Desde Aristóteles, la poética es la teoría de la poesía; por extensión, las reglas del *hacer* poético; por segunda extensión, una teoría de las otras artes, que pone el acento sobre el hacer, la producción, en oposición a las teorías de la recepción.

Una de las más antiguas definiciones que existen de lo bello en el arte la dio Aristóteles: “Una cosa es bella si no se le puede añadir ni quitar nada”⁵. Desde Aristóteles, la obra de arte es resultado de una actividad de fabricación deliberada; nace de la introducción de una determinada forma en una determinada materia y se distingue de los productos de la naturaleza sólo porque su forma, antes de penetrar en la materia, existe en el alma humana⁶; es decir, su producción requiere varias condiciones: 1ª la Idea está y preexiste en el alma y 2ª el artista o artesano ha actuado para hacerla real. Sin un cierto saber hacer práctico, no hay artista. La *téchnê*, la técnica⁷ es una forma concreta de realización de la praxis que se plasma en las obras de la mente y sobre todo de las manos. La palabra *praxis* en Homero, significa transacción, negocio, buen resultado de un empeño. En la praxis se juega el deseo (*orexis*), la deliberación (*boúlesis*) y la elección (*proairesis*). El autós del poema no es el autós de la vida, sino el autós de la areté, de la excelencia humana, de las hazañas y las obras, de la superación. Pero la *areté*, la virtud homérica no se adquiere, se es aristós (virtuoso).

II

El problema general de la poética, retomado por Valéry, es el siguiente: ¿cómo se comporta el artista para fabricar una obra de arte? ¿Qué reglas debe seguir? Esta concepción del arte como producción, consciente, organizada, dominada (puesto que hay reglas); y del artista determinado por las reglas que se han hecho para él, se opone a la concepción del artista autónomo, responsable sólo ante sí mismo, sus pares, su público o su arte. La obra clásica, que respeta las reglas de un arte poética, depende más de una combinatoria de elementos y de formas ya dadas, mientras que la invención, se ha refugiado en el cálculo de la *composición* de esos elementos y de esas formas.

En el fondo, la problemática que se plantea en el movimiento Simbolista francés, del que Valéry forma parte, es un problema del lenguaje y la manera de escribir (*Variété*, p. 1273). Para los simbolistas, a diferencia de los realistas, el arte deja de ser representativo y pasa a ser simbólico; y también se diferencian de los románticos, por el cuidado de la forma y el lenguaje. Hay una búsqueda de la belleza con los medios del lenguaje y el deseo de transformar en metáforas los valores que los antiguos poetas resolvían con la métrica, la prosodia y la rima, lo que se llama el *verso regular*, definido por cierto número de restricciones acordadas por la tradición. Los simbolistas promueven el *verso libre*, cuyo principio es la musicalidad (Mallarmé) y la búsqueda de un efecto bello en el verso. Se conceden así una vía libre a la invención, después de haber rechazado la tradición y de deshacerse de las reglas tradicionales de componer el verso. Pero la elección de esta vía libre en el trabajo de versificación, replantea de nuevo la pregunta: ¿cómo se crea un poema? ¿Cómo inventa y crea el poeta? El poeta inventa y crea con el lenguaje, - pues es del acto de tomar la palabra que se trata- lenguaje que no recibe de otra parte, -de lo divino-, como afirma Platón, sino de sí mismo. En el simbolismo no hay unidad de teorías ni de técnicas, aunque Valéry aspira a teorizar la *poesía pura* (*Variété*, pp. 693- 706). Su modelo es Mallarmé, al que considera un poeta místico con una concepción particular del Lenguaje: del Verbo, que tendrá su repercusión en su poesía. Interpreta su producción como una tarea sublimatoria del lenguaje, tratando de separar el lenguaje poético del lenguaje usual, ligado a necesidades prácticas:

Con el lenguaje poético trata de construir [Mallarmé] un “Universo poético”: la oración, la invocación, la encantación, son creadoras de seres a los cuales ellas se dirigen. El lenguaje viene a ser un agente de “espiritualidad”, es decir de transmutaciones directas de deseos y de emociones en presencias y potencias como “reales” (*Variété*, p. 708).

En la poesía, Mallarmé aspiraba a construir un verso limpio, poesía pura, y el lenguaje poético o la versificación lo componía combinando varios efectos como: la sucesión muy estudiada de los sonidos, el número de palabras monosilábicas o pseudo-monosilábicas, pero sobre todo está dirigido a la repetición de una palabra fonéticamente idéntica, pero diferentemente acentuada para que una vez funcione como verbo y otra vez como nombre. Veamos un ejemplo:

« *Pleurs parmi l’or vain quelque pleur étranger* » (*Hérodiade*)

Y Paul Valéry también jugará con sus sonidos armoniosos y tristes:

« *Qui pleure là sinon le vent simple, à cette heure* ». (*La Jeune Parque*)

Con este uso del lenguaje destinado a construir un “universo poético”, Valéry afirma que Mallarmé propone una nueva función de la Palabra: la que no demuestra, ni describe, ni representa lo que sea: pues no exige, ni soporta ninguna confusión entre lo real y el poder verbal de combinar, para algún fin supremo, y concluye que “las ideas nacen de las palabras”.

La pregunta que me planteo es acerca del sentido que podemos atribuir aquí el término *idea* y su relación con el lenguaje: si tiene un valor de representación, de símbolo o de signo.

Ya Aristóteles estableció la relación entre concepto general y representación individual, en el campo de la gnoseología, y en el campo de la filosofía de la naturaleza y del arte, y más tarde, pudo realizarse la identificación de la representación artística con la Idea, cuando Aristóteles había dejado el significado platónico de *eidós* a la forma en general, y, en particular, a esa “forma íntima” que habita en el alma del artista y que éste plasma en la materia con su actividad⁸. Pero ¿cómo podría tal forma alojarse en la mente que carece de extensión física y no está sujeta al tiempo objetivo?

El término “Idea”, que ha tenido muchas significaciones desde Platón hasta nuestros días, lo tomo - de acuerdo con Panofsky (*Idea*, p. 65) - en la terminología usual como equivalente de facultad imaginativa y de potencia representativa, es decir, no ya en sentido de “forma” y de “conceptus”, sino de “mens” y de “imaginatio”, que actualmente la consideramos ubicada en una esfera psicológico-individual. A riesgo de equivocarme, interpreto la expresión de Valéry: *las ideas nacen de las palabras* como imágenes a modos de pensamiento, como son las ideas, que no se hallan en el espacio ni en el tiempo sino en el lenguaje, cuya significación es captada por la inteligencia.

III

Retomo la pregunta: ¿qué es la “Poética” para Valéry? Él recibe la definición tradicional admitida hasta entonces, como “el conjunto de reglas, de convenciones o de preceptos relativos a la composición de los poemas líricos y dramáticos o bien a la construcción del verso” (*Variété*, p. 1341). Contrastemos esta definición con algunas que él mismo escribe:

1. Toda poesía es un asunto de forma, forma de una expresión individual y conveniente para el poeta.
2. La poesía es un arte del Lenguaje; ciertas combinaciones de palabras pueden producir una emoción que otras no producen, y que llamaremos *poética*. (*Variété*, 1320).
3. Un poeta (...) no tiene por función sentir, o experimentar el estado poético: esto es un asunto privado. Tiene por función crearlo en los otros (*Variété*, 1321).
4. La poesía es la ambición de un discurso que esté cargado de más sentido, y mezclado de más música, que el lenguaje ordinario no lleva y no puede llevar (*Variété*, p. 712).
5. La poesía se reconoce en esta propiedad que tiende a hacerse reproducir en su forma: ella nos excita a reconstituirla idénticamente. (*Variété*, p. 1331).

En la primera definición pone el acento en el aspecto subjetivo: es una forma expresiva, es decir, lo que expresa un sujeto creador. Esta definición, a juicio de Aumont (*La imagen*, pp.295-296), es relativamente reciente en sentido histórico, es propia de la modernidad, pues “supone no sólo que se haya reconocido la categoría de sujeto, sino que se le haya reconocido el derecho a la expresión singular”. La segunda y tercera

definición, responden a una definición formal: es expresiva la obra cuya forma es expresiva, capaz de producir una emoción. La cuestión es cómo se entiende esta creencia en la expresividad de la forma que seguramente está próxima a la forma como un campo vivo, “orgánico”, cuya expresividad será comparable a la de todo organismo vivo. Esta concepción ha florecido, según escribe Aumont, en el siglo XX, en la abstracción pictórica y en su culto de los valores plásticos “puros”. La pregunta esencial de *qué* y la pregunta del *cómo* se plantea. ¿Qué expresa la obra caracterizada como expresiva? ¿Cuáles son los medios que hacen posible esta expresividad?

Acerca de los medios que usa el poeta, ya hemos dicho que son los del lenguaje. Valéry distingue en el lenguaje diferentes aspectos: la fonética, la métrica y la rítmica, por un lado, y los aspectos lógico, semánticos, retóricos y de sintaxis, por el otro. Con este conjunto de elementos el poeta trata de componer fragmentos de poesía pura intercalados en la materia de un discurso que, para que produzca una emoción poética, debe constreñir al máximo el lenguaje común. ¿Cuáles son las dificultades que encontrará el poeta? Principalmente, los acuerdos del sonido y el sentido. El término “poesía pura” quiere decir apuntar al ideal (inaccesible, apunta Valéry) de crear un orden artificial e ideal (discurso poético) por medio de una materia de origen vulgar (lenguaje ordinario) gracias a los esfuerzos y potencias del poeta (Variété, pp. 1462-1463). Así el poeta es un *hacedor*, aquel cuya acción no se define por unos resultados sino por una cierta capacidad de dejarse transformar *con* su texto, porque ¿a qué aspira Valéry? “a que el cuerpo vivo se eleve en la posesión de sí mismo por la conciencia, el análisis y el ejercicio” (Variété, p. 1465). El poeta juega, traduce a lenguaje sus sentimientos:

El principio esencial de la mecánica poética – es decir, de las condiciones de producción del estado poético por la palabra – es (...) este cambio armónico entre la expresión y la impresión (Variété, p. 1332).

Este trabajo del poeta de máximo logro de autoconciencia implica un proceso, que Valéry llama de composición y de construcción. ¿Qué es la composición? Componer un discurso en verso supone un trabajo de simbolización y de sublimación. Como los elementos de que dispone son lingüísticos, el poeta debe distinguir y analizar los dos elementos constituyentes del lenguaje: la forma, el sonido y el fondo, el sentido. Por *forma* - entiende Valéry - (Variété, p. 1332) los caracteres sensibles del lenguaje, como son los elementos musicales: sonido, ritmo, acentos, timbre, pausas, etc. Por *fondo* o *sentido*, delimita los valores significativos: imágenes, ideas, excitación de sentimientos y memoria. El trabajo de *composición* en el universo lírico implica –según Valéry- que en cada momento el poeta, debe establecer una alianza indefinible de lo sensible y de lo significativo:

(...) la *composición* es, de alguna manera, continua, y no puede aislarse en otro tiempo que en el de la ejecución. No hay un tiempo para el “fondo” y un tiempo de la “forma”; y la composición de este tipo no se opone solamente al desorden o a la desproporción, sino a la *descomposición*. Si el sentido y el sonido (o si el fondo y la forma) se pueden disociar, el poema se *descompone* (Variété, p. 1505).

Pero para aspirar a producir una obra de arte, debe *construir* “las relaciones de sus partes, la unidad y la consistencia de la forma” (Variété, p. 1291):

La noción de forma es relativamente abstracta en cuanto configuración que implica la existencia de un todo y de un sujeto que estructura sus partes de manera racional. Recoge así la idea de belleza formulada por Alberti y todas las teorías del Renacimiento, que consiste en: “Un cierto acuerdo y armonía de las partes con un todo, según un número, una proporción y un orden determinado”⁹.

La cuarta definición hace referencia a las formas de discurso: el de la prosa y el de la poesía. ¿Qué las diferencia? La prosa hace uso del lenguaje usual, el que sirve para expresar propósitos, deseos, demandas, opiniones. Este lenguaje apenas ha sido usado, se desvanece, no se retiene. En cambio, en la poesía, el lenguaje no muere después de haber sido escuchado, sino que puede volver a repetirse indefinidamente.

Diré, para acabar, de acuerdo con Gadamer, que el poeta “ya no pronuncia el lenguaje de su comunidad, sino que se construye su propia comunidad al pronunciar-se en lo más íntimo de sí mismo”¹⁰. Escuchar o leer poesía también supone, además de un placer estético, un trabajo de construcción para acercarnos a aquello que un poema nos puede llegar a decir.

Pepa Medina (15 de noviembre de 2010)

NOTAS

¹ VALÉRY P. *Piezas sobre arte*. Madrid: Visor, 1999, p. 194.

² *Ibid.*, p. 141.

³ *Ion*, 533d – 535a.

⁴ AGAMBEN, G. *L'origine et l'oubli*, p. 53.

⁵ ARISTÓTELES. *Ética Nicomáquea*, Libro II, 1106b 9.

⁶ ARISTÓTELES. *Metafísica*, VII, 8, 1034a.

⁷ ARISTÓTELES. *Ética Nicomáquea*, Libro I, 1094a 7-8.

⁸ PANOFKY, E. *Idea*, p. 22.

⁹ *Ibid.*, p. 53.

¹⁰ GADAMER, Hans-Georg. *La actualidad de lo bello*, p. 98.

Referencias bibliográficas

ARISTÓTELES. *Ética Nicomáquea*. Traducción de Julio Pallí Bonet. Madrid: Gredos, 1988.

Poética. Traducción de Valentín García Yebra. Madrid: Gredos, 1974, 3ª edición.

AUMONT, J. *La estética hoy*. Traducción de Marco Aurelio Galmarini. Madrid: Anaya, 1998.

GADAMER, H. G., *La actualidad de lo bello. El arte como juego, símbolo y fiesta*. Barcelona: Paidós, 1991.

PANOFKY, E. *Idea*. Traducción de M. Teresa Pumarega. Madrid: Cátedra, 1998, 9ª edición.

PLATON. *Ion y Apología* en *Diálogos I*. Madrid: Gredos, 1997.

Fedro en *Diálogos III*. Madrid: Gredos, 1988

Leyes en *Diálogos VIII*. Madrid: Gredos, 1999.

VALÉRY P. *Variété y Poésies* en *Œuvres I*. Paris: Gallimard, 1957.

Eupalinos ou l'Architecte en *Œuvres II*. Paris: Gallimard, 1960.

Piezas sobre arte. Madrid: Visor, 1999.

Escritos sobre Leonardo da Vinci. Madrid: Visor, 1987.