

# *El camino del poeta*

Escribir poesía y letras de canciones

SILVIA ADELA KOHAN

Guías + del escritor



# *El camino del poeta*

Escribir poesía y letras de canciones

SILVIA ADELA KOHAN

Guías + del escritor



Silvia Adela Kohan

---

# El camino del poeta

Escribir poesía y letras de canciones

ALBA

*A Julio Cortázar*

# Entrada

El poema es una flecha certera que da en el blanco.

Al escribir un poema ingresas en otra dimensión.

Poemas y letras de canciones tienen un parentesco especial.

En este libro recorro el camino del poeta. Cada capítulo es un hito revelador, momento especial del itinerario. Se divide en diez partes. Seguramente, una idea de las numerosas que transmiten los poetas hará mella en ti y sentirás que algo se pone en movimiento en tu interior. Cada poema, cada canción animará tu viaje.

La atracción, el rechazo, la angustia, el júbilo, la rabia, el amor, el dolor te impulsan hacia la exaltación o a la recomposición del mundo a través del poema.

De hecho, etimológicamente, poesía significa creación. La práctica de las distintas variantes supone una forma de conocimiento y una exploración de la identidad personal, un medio de liberación interior y un juego.

¿Los secretos para llevarlo a cabo?

Saber que cada palabra escogida puede contener el mundo entero.

Captar la realidad y transformarla, según distintas formas líricas.

Conocer los materiales que constituyen el poema, sus mecanismos básicos de producción.

Dominar los mejores modos de lograr los efectos buscados.

Ten en cuenta que la poesía es un género bien dotado para la mezcla, la brevedad y la intensidad, tanto en sus formas clásicas como en las actuales, incluidas las híbridas y experimentales.

La PRIMERA PARTE de este libro muestra qué es ser poeta, cómo se consigue escribir un buen poema y cuáles son los caminos para reconocer tu manera personal de emplear los mecanismos presentados en los capítulos siguientes.

La SEGUNDA PARTE nos habla de cómo se estructura una canción, de los mecanismos esenciales y la relación letra-música de los diversos géneros: tango, rap, flamenco, bolero, canciones de cuna, de protesta, rock, blues, entre otros.

La TERCERA PARTE corresponde a la práctica del formato, la estructura y los artificios básicos, a las diferencias entre poesía tradicional y moderna; las maneras de apropiarse de su práctica.

La CUARTA PARTE presenta las formas muy breves, el haiku y sus parientes, la relación con la filosofía zen y un método para elaborarlas.

La QUINTA PARTE enumera y profundiza en los diferentes componentes a través de los cuales consigues la necesaria unidad.

La SEXTA PARTE ofrece las variaciones del ritmo, la importancia del silencio y otros juegos sonoros.

La SÉPTIMA PARTE te sitúa en el valor de las palabras dentro del poema en su amplio espectro, ni más ni menos. Verás cómo cada palabra se resemantiza según el campo emocional del poeta.

La OCTAVA PARTE presenta las transformaciones estilísticas que permiten decir mucho con poco.

La NOVENA PARTE muestra los traspasos entre poesía, narrativa y cine.

La DÉCIMA PARTE te ofrece las claves para elaborar el poemario.

El final de cada capítulo incluye:

1) La «cocina» y el proceso de poetas y poetisas consagrados de todas las épocas y con tendencias literarias disímiles.

2) Ideas prácticas para escribir «tus» poemas, propuestas que incitan a la escritura y diversos recursos para enriquecer el poema.

## Primera parte. **Motivaciones y creación** Decir lo que no se puede expresar de otro modo

Si tengo la sensación física de que me levantan la tapa de los sesos, sé que eso es poesía.

EMILY DICKINSON

Escribe poesía quien se siente solo, se enamora, siente nostalgia, tristeza o felicidad. Lo hace para contemplar la eternidad o para aproximarse a sí mismo. La atracción, el rechazo, la angustia, el júbilo, la rabia, el amor, el dolor impulsan a la exaltación o a la recomposición del mundo a través del poema.

Escribe poesía quien tiene algo que decir y lo expresa a través de su voz – única, exclusiva–, como si en ello renaciera o se le fuera la vida.

### **Ser poeta**

Ser poeta es:

Otorgarle un sentido novedoso a un hecho común.

Ser consciente de cada palabra.

Ser capaz de decir y no decir a la vez.

Poner de manifiesto tus emociones en una dimensión afectiva propia.

Lograr que todo el contenido del poema resulte imprescindible. Cuenta Ezra Pound que escribió con entusiasmo unos cuantos versos, y al releer el conjunto los redujo a uno único, a una sola imagen necesaria, que de alguna manera aludía a los versos eliminados.

Si contactas con tu verdad, podrás alcanzar lo que quieras decir.

Y algo más: un poema puede ser inexplicable, pero no puede ser ininteligible.

Comprueba estas premisas en el poema que escribes.

### **Cuándo conviene escribirlo**

Si bien la composición de un poema se hace en el instante en que se adueña de ti un sentimiento, es posible que el momento de la evocación de ese sentimiento te resulte más productivo. No pierdas de vista esta posibilidad.

Mejor aún: intenta componerlo cuando percibas las resonancias que el sentimiento o la emoción te provocan.

Un buen ejercicio consiste en reparar en el sentimiento que necesitas manifestar: ¿desamparo?, ¿impostura?, ¿alegría?, ¿amargura?, ¿o qué?

A continuación, acumula detalles significativos de todo tipo en torno a ese sentimiento.

Luego escribe frases poéticas con el material resultante y escoge una de esas frases como *leitmotiv* del poema.

El proceso consiste en sentir, tomar nota, distanciarte, preguntarte a dónde te conduce el sentimiento y volver a tomar nota, con el profundo deseo «de ser de todos los tiempos, de todos los espacios, de todas las almas, de todos los sentimientos y de todos los entendimientos», como sugiere Fernando Pessoa.

Y en esto que agrega están contenidos los secretos de un buen poema: «Un poema es la proyección de una idea en palabras a través de la emoción. El maestro Caeiro me enseñó a tener claridad, equilibrio, orden en el delirio y en el desvarío, y también me enseñó a no intentar tener ninguna filosofía sino con alma».

Por consiguiente, la poesía no es solo una manera de escribir, sino que implica un modo de percibir el mundo.

### **El poema eres tú**

¿Buscas tu estilo poético y no lo encuentras?

¿Acaso pruebas distintos recursos sin vincularlos a tus sentimientos profundos? Este es el error.

El estilo literario es la manera de expresarse propia de cada poeta (con un ritmo y un léxico propios). Es decir, el estilo acertado proviene de la cosmovisión del poeta y de la fusión del contenido (qué dices) con el continente (cómo lo dices: mediante la gramática, la sintaxis, el léxico y demás). El poema es el lugar y el modo en que se revela dicho interior.

No hay fondo y forma en poesía, como dos aspectos separados, sino solo poesía. En un poema logrado la interdependencia entre ambos aspectos es total.

De ahí proviene la frase «el estilo es el hombre».

Pero también de esto que enuncia Tomas Tranströmer, en *Preludios*: «Dos verdades se aproximan. Una viene de dentro, la otra de fuera, y allí donde se encuentran tenemos la oportunidad de vislumbrarnos».

Respondiendo a las motivaciones personales de modo consciente o inconsciente, en un poema se explayan los grumos internos, los miedos, la impotencia, la dicha o lo que fuera.

Registra y expresa sin pudor y del modo más sincero posible las sensaciones vividas, el goce experimentado, las dudas y certidumbres que impulsen tu experiencia creativa. Para escribir poesía no se puede ser cobarde. En este sentido, de la lectura de un buen poema, el lector no sale indemne.

### **La actitud**

Puedes adoptar distintas actitudes, ya sea según tu estado de ánimo o según tu percepción de la realidad.

Según tu estado de ánimo, puede ser entusiasta, ecuánime o fría, serena, exaltada, melancólica, etcétera.

Según la percepción que tienes de la realidad y de cómo la vives, cómo la procesas y cómo la trasladas al poema, tu actitud será, básicamente, de aceptación o de rebeldía.

Si es de aceptación, una posibilidad es reproducirla con sus minuciosos detalles, describirlos con precisión o alabarla. Si es de rebeldía, evadirse de la realidad o denunciarla son actitudes posibles.

La rebelión la vemos en los poetas románticos o los poetas sociales. Así la explica Pedro Salinas: «Por un momento el poeta ama al mundo y tiene en él esperanzas sin cuento. Pero viene el contacto. El hombre se acerca a la realidad, le pide que le dé aquello que ambiciona, y que le pareció imposible encontrar: amor, hermosura, gloria, virtud. Y conforme va comparando los sueños de su alma, esto es, los componentes de su mundo interior, de su mundo poético, con las formas del mundo real, sus entusiasmos y su fe decrecen vertiginosamente».

Pero también puede ser enunciativa, como en este poema de Manuel Orozco: «Las campanadas llaman a misa / al viento / al olvido / todo el mundo ha partido», o apelativa como la de Rubén Darío, cuando se dirige a la juventud:

«Juventud, divino tesoro, / ¡ya te vas para no volver!».

### **Cómo trabaja un poeta**

«Es el arte lo que me agota, no la inspiración, pero el arte es lo que me permite escribir», dice Yeats.

Es habitual suponer que a cada poeta se le revela una musa inspiradora, pero ¿acaso existe la inspiración?

No, no se escribe a partir de la nada. Coleridge contaba que una vez se quedó dormido y «recibió» cerca de trescientos versos, que transcribió una parte y así surgió *Kubla Khan*. Años más tarde, se demostró que el poema era producto de numerosas palabras extraídas de sus lecturas, o sea, de un trabajo exhaustivo y no de la inspiración.

Ese ramalazo no es sino el resultado de algo que le está rondando hasta que en un momento asoma una punta de esa masa amorfa o de esa música interior. A ese instante se le llama inspiración, pero la idea ha estado trabajando en la mente. Henry Miller y muchos otros afirman que la mayor parte de la creación literaria, no solamente la poesía, se hace mientras uno pasea, conversa con alguien, juega. La mente trabaja sin parar y el escritor tiene antenas especiales. Entonces, la «súbita iluminación» es una consecuencia normal y no una excepción; proviene casi siempre de una elaboración previa que suele sobrevenir como un cosquilleo. Cierta imagen o cierta música provocan un estado de tensión que a menudo nos conducen a la escritura.

En algunas sociedades se consideró un don, y actualmente hay muchos que no se atreven a escribir, aduciendo que no tienen el don: «No tengo el don, no sé si soy capaz de escribir nada digno de llamarse poesía».

Sin embargo, escribir no es un don de unos pocos elegidos. Debería ser una necesidad que te domina y un trabajo consciente de las palabras y el oficio.

El caso contrario es el de aquellos convencidos de que sí tienen el don, creen cautivar y solo consiguen aburrir.

El hecho es que una obsesión puede ser la motivación y provocar el primer impulso. A partir de allí, la idea se perfila y se nutre. Probablemente ya lo sepas. En ese caso, trata de comprobar de dónde proviene, de qué o de quién depende, a qué sentimiento se debe ese momento en que surge en ti el deseo

imperativo del poema.

Una vez surgida la primera chispa, deberías conservarla sin interrupción, repetir los versos mentalmente mientras realizas distintas actividades y, sobre todo, evocarla antes de dormirte: es mayormente en la duermevela cuando toma la forma más auténtica.

La palabra y el sonido se interconectan con el deseo y así una música interna, un ritmo reiterativo o surgido de pronto iluminan una zona de la realidad y provocan el poema.

### **Pilares de lo poético**

¿Cuáles son los pilares sobre los que se organiza un poema?

· El misterio. Croce, Pavese y otros dicen que la poesía es conocimiento mediante la intuición o el misterio por el que uno se siente atraído. Revelar ese misterio, inaccesible al conocimiento puramente intelectual o científico, por medio de las palabras y las imágenes es tarea esencial de la poesía.

· El cuerpo. La poesía se hace también con el cuerpo. Habrás percibido ese sentimiento radiante que te sobreviene y se adueña de tu cuerpo cuando el poema está en estado de latencia, pero todavía no se ha concretado. Este es un momento ideal para escribirlo.

· La imagen mental repetitiva y otras imágenes. No dejes de rescatar esa imagen congelada que se repite y surge en tu mente cuando menos lo esperas. Cierra los ojos y deja que aparezcan otras, tal vez olvidadas pero igualmente productivas. Dylan Thomas cuenta su proceso en una carta a Henry Treece: «Dejo que una imagen se cree emocionalmente en mí, y entonces aplico a ella mis facultades intelectuales y críticas; pero después dejo que se cree otra y que esta se oponga a la primera; hago que la tercera imagen nacida de las otras dos forme una cuarta imagen contradictoria, y permito que dentro de los límites formales impuestos luchan entre sí. [...] Lo que deseo poner en claro es que la vida de cualquier poema no se mueve de un modo concéntrico alrededor de una imagen central, sino que debe emanar del centro, debe nacer de una imagen para morir en otra, y toda secuencia de imágenes debe ser una secuencia de creaciones, recreaciones, destrucciones [...]. Y de este inevitable

conflicto de imágenes intento ese momento de paz que es un poema».

Por su parte, José Hierro lo pone de manifiesto en algunos de sus poemas, como el siguiente:

*La mano es la que recuerda*

La mano es la que recuerda.  
Viaja a través de los años,  
desemboca en el presente  
siempre recordando.  
Apunta, nerviosamente,  
lo que vivía olvidado.  
La mano de la memoria,  
siempre rescatándolo.  
Las fantasmales imágenes  
se irán solidificando,  
irán diciendo quién eran,  
por qué regresaron.  
Por qué eran carne de sueño,  
puro material nostálgico.  
La mano va rescatándolas  
de su limbo mágico.

· Un sentimiento preciso. Para Wislawa Szymborska todos los poemas nacen del amor, incluso aquellos que transmiten el mal. El amor como sentimiento que puede alegrarte el alma o desgarrarte el corazón.

Hay infinitos matices del amor e infinitos matices del odio. Si tienes claro el sentimiento, te conviene definir el matiz.

· Las circunstancias. Entre otros, el *Poema de los dones* responde a una situación paradójica: a Borges lo nombraron director de la Biblioteca Nacional de Buenos Aires en la época en que se quedó casi ciego. Y entonces escribió este poema, en el que invierte el orden lógico de algunas frases y organiza las rimas de dos maneras distintas en las estrofas:

Nadie rebaje a lágrima o reproche  
Esta declaración de la maestría  
De Dios, que con magnífica ironía  
Me dio a la vez los libros y la noche.

De esta ciudad de libros hizo dueños  
A unos ojos sin luz, que solo pueden  
Leer en las bibliotecas de los sueños  
Los insensatos párrafos que ceden  
[...]

Lento en mi sombra, la penumbra hueca  
Exploro con el báculo indeciso,  
Yo, que me figuraba el Paraíso  
Bajo la especie de una biblioteca.

Algo, que ciertamente no se nombra  
Con la palabra *azar*, rige estas cosas;  
Otro ya recibió en otras borrosas  
Tardes los muchos libros y la sombra.

Al errar por las lentas galerías  
Suelo sentir con vago horror sagrado  
Que soy el otro, el muerto, que habrá dado  
Los mismos pasos en los mismos días.

¿Cuál de los dos escribe este poema  
De un yo plural y de una sola sombra?  
¿Qué importa la palabra que me nombra  
Si es indiviso y uno el anatema?

Groussac o Borges, miro este querido  
Mundo que se deforma y que se apaga  
En una pálida ceniza vaga  
Que se parece al sueño y al olvido.

· El suceso cotidiano. En la «Antipoesía» de Nicanor Parra da la impresión de que está en una esquina escuchando a los que pasan, de que apunta lo que le llama la atención y lo pone en versos. Emplea frases hechas, muletillas, tópicos, convencionalismos, títulos de diarios, eslóganes: «Yo soy así, soy chileno, / Me gusta pelar el ajo, / Soy barretero en el norte, / En el sur me llaman huaso...».

Pero no es así como parece. Sugiere una trascendencia tal que lo insignificante y trivial resulta universal. En la anécdota, en la descripción banal, en las presencias mínimas de sus poemas suele asomar el abismo. Aquí radica su arte.

Con Raymond Carver, que cuenta un suceso cotidiano, pasa algo parecido:

*Tu perro se muere*

lo atropella una furgoneta.  
lo encuentras a la orilla de la carretera  
y lo entierras.  
te sientes mal.  
te sientes mal por ti mismo,  
pero te sientes peor por tu hija  
porque era su mascota  
y lo quería mucho,  
solía canturrearle  
y lo dejaba dormir en su cama.  
escribes un poema sobre ello.  
lo titulas un poema para tu hija  
y trata del perro al que atropella una furgoneta,  
de cómo te ocupaste de él,  
lo llevaste al bosque  
y lo enterraste hondo, muy hondo,  
y el poema sale tan bien  
que casi te alegras de que hayan atropellado  
al pobre perro, si no, no habrías escrito  
nunca ese poema.  
entonces te sientas a escribir  
un poema sobre la escritura de un poema  
que trata de la muerte de ese perro,  
pero mientras escribes oyes  
a una mujer gritar  
tu nombre, tu nombre de pila,  
ambas sílabas,  
y tu corazón se para  
dejas pasar un rato y vuelves a escribir.  
ella grita de nuevo.  
te preguntas cómo va a terminar esto.

· El lenguaje coloquial. El suceso cotidiano como motivación tiene cierto parentesco con el lenguaje coloquial.

Convertir todo en poesía es lo que propone Drummond de Andrade: las frases escuchadas al pasar, los letreros públicos, los anuncios de periódicos,

respetando el lenguaje de cada día entre la prosa poética y el verso libre.  
Ejemplo:

Imposible componer un poema a esta altura de la evolución de la humanidad.

Imposible escribir un poema –aunque sea una línea– de verdadera poesía.

El último trovador murió en 1914.

Tenía un nombre del que ya nadie se acuerda.

Hay máquinas terriblemente complicadas para las necesidades más simples.

Si quiere fumar un cigarro oprima un botón.

· Las listas temáticas. Las listas siempre son motivadoras, así sea como recordatorio, como orden mental, como manifestación de deseos, etcétera.

También Drummond de Andrade escribe cada poema como un manifiesto. Organiza sus poemas según listas temáticas y así lo anuncia: «El lector encontrará como puntos de partida o materia de la poesía: 1) el individuo; 2) la tierra natal; 3) la familia; 4) amigos; 5) el choque social; 6) el acontecimiento amoroso; 7) la propia poesía; 8) ejercicios lúdicos; 9) Una visión, o tentativa, de la existencia».

· Juegos con las palabras. Dylan Thomas, en su «Manifiesto poético», declara que empezó a escribir «porque me había enamorado de las palabras. Los primeros poemas que conocí fueron canciones infantiles, y antes de poder leerlas, me había enamorado de sus palabras [...] me importaban las formas sonoras que sus nombres y las palabras que describían sus acciones creaban en mis oídos; me importaban los colores que las palabras arrojaban a mis ojos. Lo primero era sentir y conocer sus sonidos y sustancia: qué haría con esas palabras, cómo iba a usarlas, qué diría a través de ellas, surgiría más tarde».

Alejandra Pizarnik establece juegos con unas pocas palabras clave que podemos suponer planificadas previamente. *Miedo, amor y muerte* son esas palabras, que abundan en sus poemarios:

dice que no sabe del miedo de la muerte del amor

dice que tiene miedo de la muerte del amor

dice que el amor es muerte es miedo

dice que la muerte es miedo es amor

dice que no sabe

· Los recursos sensoriales. El campo sensorial contiene un material fecundo para la poesía.

«La música ante todo», dice Mallarmé.

«El poema es una entidad visual», acotan las vanguardias literarias como el surrealismo, el futurismo, el ultraísmo.

Federico García Lorca recurre en el mismo poema al campo visual: «luces»; táctil: «seda»; auditivo: «campanas»; olfativo: «lirios»:

Se ha llenado de luces  
mi corazón de seda  
de campanas perdidas,  
de lirios y de abejas.

Son esenciales los recursos sensoriales en la poesía erótica, en la que conviene insinuar en lugar de decir de modo explícito, como en este poema de e. e. cummings, *¿Puedo tocar?*, en el que lo implícito es que él es un hombre casado y ella es su amante:

¿puedo tocar? –dijo él–  
voy a gritar –dijo ella–  
solo una vez –dijo él–  
oh, qué delicia –dijo ella–

¿puedo tocar? –dijo él–  
¿cuánto? –dijo ella–  
mucho –dijo él–  
¿por qué no? –dijo ella–

(vamos –dijo él–  
no muy lejos –dijo ella–  
¿dónde es lejos? –dijo él–  
donde tú estás –dijo ella–)

puedo quedarme –dijo él–  
(¿de qué modo? –dijo ella–  
así –dijo él–  
si me besas –dijo ella–

¿puedo moverme? –dijo él–  
¿es amor? –dijo ella–)

si tú quieres –dijo él–  
(pero tú matas –dijo ella–

así es la vida –dijo él–  
pero tu esposa –dijo ella–  
ahora –dijo él–  
ay –dijo ella–

(tiptop –dijo él–  
no te detengas –dijo ella–  
oh, no –dijo él–  
despacio –dijo ella–)

(¿te viniste? –dijo él–  
¡ammm! –dijo ella–)  
eres divina –dijo él–  
(eres Mío –dijo ella–).

Como dice Borges: «Es válida la literatura erótica si se hace bien, como la hizo Whitman, por ejemplo. Se hace bien cuando está movida por una idea más vasta. Pero si se escribe pornografía, como la usual en nuestra época, entonces la cosa cambia. Quizás alguno pueda decir que a Whitman se le fue un poco la mano, pero a mí no me parece. Emerson le preguntó por qué no eliminaba lo erótico de sus poemas, Whitman entonces le respondió que si lo omitía debía excluir también el universo, y como no quería eliminar una cosa tan vasta...».

· Las percepciones. Para la generación beat, el poema es un encadenamiento sucesivo de percepciones crecientes. La extensión del verso depende del ritmo respiratorio del poeta en el momento de la creación y el poema se construye «de la cabeza a la sílaba por medio del oído; y del corazón a la línea o verso por medio de la respiración».

· Los hábitos. Las variantes abundan, es importante descubrir la propia. Además, conviene conocer la manera más motivadora, el lugar, el momento del día, las condiciones ambientales y las manías, como las siguientes, y respetarlas para respetarse:

1. La manera. A unos les resulta productiva la escritura automática, otros elaboran mentalmente el poema, para transcribirlo más tarde. Algunos, como

Ángel González, lo hacen únicamente a partir de sus ocurrencias o movidos por una imagen mental que los domina. Muchos poetas necesitan saber qué tipo de ritmo, metro, formato, léxico, serán los productores del poema. Otros escriben y después lo ajustan.

2. El lugar. Unos, como Pablo Neruda, escriben en su casa y todos los días. También Emily Dickinson eligió la soledad en la casa familiar y dedicó su vida a la reflexión y a la escritura.

T. S. Eliot decía: «Soy un autor completamente horizontal. No puedo pensar a menos que esté acostado, ya sea en la cama o en un diván y con un cigarrillo y café a la mano. A medida que avanza la tarde, cambio de café a té de menta y de jerez a martinis. No uso máquina de escribir. No al comienzo. Escribo mi primera versión a mano (con lápiz). Después hago una revisión completa, también a mano. Me considero un estilista y los estilistas son proclives a dejarse conflictuar por la colocación de una coma y por el peso de un punto y coma, pero el tiempo que me quitan me irrita hasta lo indecible».

Jean-Jacques Rousseau prefería trabajar al aire libre, en pleno campo, con sol, y con tapones en los oídos.

Habitualmente son muchos los que prefieren las cafeterías, como Ramón Gómez de la Serna.

Mario Benedetti podía escribir poesía en cualquier lado.

3. El momento. Hay quienes prefieren escribir en la noche silenciosa y hay quien crea más y mejor por la mañana. Frente a la pantalla del ordenador o durante una caminata; con música o entre los ruidos de un bar.

Muchos superan los momentos de parálisis saliendo a caminar al menos tres kilómetros. Durante la marcha se reactivan las neuronas. Es sabido que la práctica conjunta de ejercicios corporales y poesía es saludable, ambos son herramientas sanadoras. Igual que la poesía lo es a su manera, el ejercicio es un medio de conexión con las emociones, las situaciones y los pensamientos escondidos en nuestro cerebro.

Dice Octavio Paz: «Se puede escribir poesía en cualquier momento, en cualquier parte. A veces compongo mentalmente un poema en el ómnibus o caminando por la calle. El ritmo de la caminata me ayuda a acomodar los versos».

4. Las manías. Lord Byron llevaba en su bolsillo unas trufas porque lo motivaban. Chateaubriand dictaba sus textos a su secretario mientras caminaba descalzo sin parar por la habitación.

Victor Hugo repetía una y otra vez, mientras caminaba por la habitación, las frases y los versos, para correr a escribirlos cuando le sonaban suficientemente bien.

Schiller escribía con los pies metidos en un barreño lleno de agua helada.

5. El atuendo. John Milton se envolvía en una vieja capa, Pierre Loti se vestía con ropa oriental y solo escribía en su escritorio adornado con elementos turcos, y el conde de Buffon se vestía de etiqueta y siempre llevaba la espada ubicada en su cinturón.

T. S. Eliot se pintaba la cara con un polvo verde para escribir, para «no parecer un empleado de banco», sino para tener el aire distinguido de un poeta, como el dandi Baudelaire, o tal vez mostrar una personalidad dramática.

### **LA COCINA DEL POETA**

Reflexiona acerca de lo que dice Federico García Lorca: «El estado de inspiración es un estado de recogimiento, pero no de dinamismo creador. Hay que reposar la visión del concepto para que se clarifique. No creo que ningún gran artista trabaje en estado de fiebre. Aun los místicos trabajan cuando ya la inefable paloma del Espíritu Santo abandona sus celdas y se va perdiendo por las nubes. Se vuelve de la inspiración como se vuelve de un país extranjero. El poema es la narración del viaje. La inspiración da la imagen, pero no el vestido. Y para vestirla hay que observar ecuánimemente y sin apasionamiento peligroso la calidad y la sonoridad de la palabra...».

### **IDEAS PRÁCTICAS PARA ESCRIBIR UN POEMA**

Sitúate mentalmente en un período específico de tu vida y rescata una escena personal en la que sobresalgan cuatro palabras muy diferentes entre sí.

Relájate, respira hondo y visualiza escenas centradas en esas palabras. Rescata por escrito la más impactante y escógelas como inicio o como eje central de un poema. Completa el poema enlazando las restantes.

Mira tu mundo conocido como si lo vieras por primera vez y escribe espontáneamente a partir de esa percepción particular.

Escribe un poema centrado en una palabra clave. Asocia libremente todo lo que se te ocurra acerca de esta palabra. Puedes escribir el texto directamente o apuntar las asociaciones y después darle forma.

La palabra clave es: CUERPO.

### **Operaciones creativas**

La creación del poema surge de operaciones poéticas como las siguientes, que deberías tener en cuenta:

- Fusionar. Estar a la vez inmerso en la realidad y aislarse de ella. Tomarla como exclusiva y a la vez como una de tantas realidades.
- Inventar. Inventar el otro lado de las cosas.
- Asociar. Asociar es una manera de conectar más profundamente con tu espacio íntimo y de ampliar el espectro del poema.
- Enfocar. Los enfoques desde distintos puntos de vista te permiten ver las mismas cosas desde un nuevo ángulo o bajo un nuevo prisma.
- Pensar. Alguien dijo que pensar exigía un ejercicio, un tiempo y ciertas condiciones, como el silencio o cierta música entre las preferencias de muchos poetas. Básicamente, pensar como un diálogo con uno mismo.
- Evocar. Los recuerdos son la clave de nuestra existencia: somos lo que fuimos. Rescata de tu historia vivida, especialmente de tu infancia, aquello que te puede haber creado el deseo de ser poeta y tira de ese hilo.

El material evocado puede ser inagotable y se puede trabajar empleando las operaciones anteriores.

- Buscar el equivalente objetivo. Dice Eliot: «En lugar de escribir sobre la emoción, objetivar esa emoción en un gesto, en una imagen impactante, en un detalle significativo». De eso se trata: el equivalente objetivo es el que te permite sugerir en lugar de explicar directamente. Puede ser un acontecimiento, una persona, un animal, un objeto, algo que te remita al campo sensorial (del gusto, el tacto, el olfato, el oído o la vista), que te provoque algún sentimiento o emoción.

· Nutrir las ideas. La idea inicial puede ser una observación simple del mundo real.

Lo más dificultoso es saber seleccionar el material que se agolpa en la mente y ponerlo en orden.

Una posible solución es apuntar notas detalladas sobre la idea y guardar esas notas sin mirarlas durante una semana; después, podrás variar las perspectivas, modificarla, ampliarla, indagar en ella y en su vinculación con otros pensamientos que parecen no tener nada que ver con la idea central.

### **Leer para escribir**

La lectura es motivadora de modo inesperado o buscado, leer y escribir deberían ser las dos caras de la misma moneda. De hecho, mientras lees, escribes. Por consiguiente, se trata de asimilar estilos diversos, poesía contemporánea y antigua, de culturas e idiomas diferentes, si es posible en el idioma original.

En muchos perduran «los poemas de su vida», que leyeron en la infancia o en cualquier otro período u ocasión. Abrir un poemario al azar, leer una página y después otra es un acto suficiente para despertar a tus fantasmas acallados. Al respecto, Robert Hass menciona varias influencias: «A una de mis abuelas le gustaba recitar poesía, así que era una música que yo tenía en la cabeza. Mi hermano mayor leía a Coleridge o a Wordsworth, y me decía: “Escucha esto, está muy bien”. Y en las revistas populares a las que mis padres estaban suscritos venían versos cómicos, que mi hermano mayor y yo leíamos y tratábamos de imitar. Y uno de los poemas tenía una música que me fascinó, era de Wallace Stevens, *Dominación del negro*. En el colegio, leí un poco de Walt Whitman. Me acuerdo de un fragmento de un poema de Tennyson que decía: “Sopla, sopla, clarín, haz que el eco salvaje emprenda el vuelo”, y el eco le responde: “Suelo, suelo, suelo”. Es de mala calidad, pero en aquel momento me sonaba increíble. *La abadía de Tintern*, de Wordsworth, me sonaba muy humano y eso me llamó la atención. También en la preparatoria leí *La canción de amor de J. Alfred Prufrock*, de T. S. Eliot, que les rompe la cabeza a todos los adolescentes de Estados Unidos».

### **Traducir a los maestros favorece la creación propia**

Esta es una variante de leer para escribir. Si conoces a fondo algún idioma, lee el poema en ese idioma y tradúcelo a tu manera. Así entrarás en los hilos del tejido textual y tal vez encuentres motivaciones para escribir algo propio.

Traducir poesía es una destreza creativa, te permite asimilar sus estrategias, enriquecer tu repertorio. Exige captar lo sutil y alado del poema original. La elección de las palabras no tiene normas, es una cuestión subjetiva. Y si el traductor es poeta, influye de modo beneficioso en su poesía.

Esta afirmación de Octavio Paz te puede guiar en la práctica: «La traducción poética es una operación análoga a la creación poética, solo que se despliega en sentido inverso». Por lo tanto, a diferencia del traductor profesional, que tiene un conocimiento previo del texto, para ti el poema deberá ser material en movimiento.

### **Recibir influencias**

Recibir influencias es algo inevitable. El lenguaje es un hecho social, no escribimos a partir de la nada sino de los textos que circulan por el mundo a través de los tiempos: es la intertextualidad.

Las influencias son los maestros. Reconocerlos es dar un paso hacia el autoconocimiento.

Por ejemplo, los poetas del 27 valoraron el pasado, rescataron a Góngora, las formas de la poesía tradicional (canciones, villancicos, romances), a Garcilaso, San Juan, a Bécquer, el uso de las imágenes de Darío, y establecieron relación directa con la poesía simbolista, especialmente la de Mallarmé y Valéry, se dejaron influenciar por Apollinaire, Cendrars, Éluard, Aragon, Eliot, y realizaron una síntesis de vanguardia y tradición. Los poetas malditos influyeron en la mayoría de los artistas que surgieron después del movimiento «simbolista».

Las primeras influencias de Vinícius de Moraes fueron Baudelaire, Verlaine y Rimbaud. Después retornó a sus raíces con Mario de Andrade, Graciliano Ramos, Jorge Amado, Manuel Bandeira, del que dice: «A través de su influencia comprendí la necesidad de simplificarme, de que la gente me escuchara».

La canción *Annabel Lee* de Radio Futura es una adaptación del poema de

Edgar Allan Poe, y los poetas románticos malditos parecen ser los favoritos de los artistas de pop-rock. Joan Manuel Serrat en *Una de piratas* retoma y modifica la *Canción del pirata* de Espronceda:

Todos los piratas tienen  
un temible bergantín  
con diez cañones por banda  
y medio plano de un botín...

Como práctica previa al encuentro del estilo propio (y puesto que el riesgo inconsciente es el plagio), trata de no centrarte en un solo poeta, sino que prueba el mayor número de combinaciones posibles en un mismo poema.

Si traduces, es más conveniente que traduzcas sin hacer una lectura previa, desconociendo el final y tomando nota tanto de tu traducción como de lo que se te ocurra libremente a medida que pasas de un verso a otro.

Son dos ejercicios que dan buenos resultados, tanto para motivarte como para evitar la recreación.

### **Tenlo en cuenta**

Es posible que una idea que te parece brillante resulte hermética en el poema.

En ese caso, haz esta prueba: desarróllala en forma de narración y extrae de esa narración el poema.

## **LA COCINA DEL POETA**

Roland Barthes señala tres formas de entender la poesía:

a) Escritura artesanal en la que el poeta explora los mejores rasgos de la tradición literaria, se ciñe a las formas y estructuras ya creadas y encamina su esfuerzo al manejo hábil de los recursos retóricos.

b) Experimentación y disloque de la escritura huyendo de las formas preestablecidas y reencontrando la frescura de un estado nuevo del lenguaje.

c) Recuperación del lenguaje cotidiano de los hombres, el lenguaje literario fundado sobre la palabra social.

Dice Ángel González: «En mi caso, el lector soy yo, y trato de que el poema quede claro para mí. La claridad es una de mis obsesiones; y si la intuición es

ambigua, se puede tratar de expresar el enigma sin darle solución, pero con claridad. Yo estoy en contra de los poetas que más que buscar penetrar en lo ambiguo y misterioso, tratan de crearlo y originan, como decía Machado, enigmas artificiales a bajo precio. Él, por ejemplo, es un poeta misterioso y nada oscuro; lo que es oscuro es el mundo que revela.

»Intento hacer compatible la claridad con un uso imaginativo del lenguaje como materia del arte. Intuitivamente, sin medir palabras ni buscar sonidos, intento sacar el mayor sensorial del lenguaje. A veces me sorprende encontrar en poemas escritos por mí aliteraciones, repeticiones de sonidos que nunca fueron intencionados. Si lo hubieran sido creo que se notaría».

### IDEAS PRÁCTICAS PARA ESCRIBIR UN POEMA

Escribir usando la triplicación, como en el siguiente poema de Miguel Hernández, en el que se triplica la herida:

Llegó con tres heridas:

la del amor,

la de la muerte

la de la vida.

Con tres heridas viene:

la de la vida,

la del amor,

la de la muerte.

Con tres heridas yo:

la de la vida,

la de la muerte,

la del amor.

### Leer poemas y producir

A. Copia en un recuadro tus tres poemas preferidos, los que te «influyen» o te provoquen deseos de escribir, te impulsen, léelos alternativamente y apunta lo que te provoquen a medida que recibes esas ideas.

Deja que broten los sentimientos y los pensamientos libremente y desarrolla tu poema a vuelapluma, sin censura.

B. Escribe un poema utilizando los mismos elementos que utiliza algún poeta conocido.

Pásalo por tu filtro: haz una lista de los pensamientos surgidos a medida que lees el poema elegido.

Con los pensamientos colocados en el orden que prefieras y agregando lo que sea necesario escribe un poema.

### **Expandir una idea para un poema**

Apunta cinco palabras al azar.

Abre el diccionario en una página cualquiera y copia otras tres palabras.

Con la lista imagina cuál podría ser el núcleo del poema. Uno de los vocablos puede convertirse en un punto focal.

Conecta esa palabra con una emoción profunda y escribe el poema con una lista de un vocabulario específico.

Por ejemplo, construir un poema en el que se incluyan la mayor cantidad de términos referidos al campo de la fotografía, elegidos entre los siguientes:

revelador, diafragma  
obturador, escena  
contraste, película  
sensibilidad, emulsión  
fijador, ampliadora  
chasis, carrete  
foco, trípode  
negativo, positivo  
humectador, viraje  
laboratorio, cubeta  
espiral, cronómetro  
solarización, densidad  
transparencia, diapositiva  
velocidad, cortinilla  
óptica, filtro  
disparador, proyección.

## ¿Qué propósito persigue un poeta?

La escritura de un poema o de una letra de canción responde a un propósito, a un deseo profundo de decir, de gritar, de sublimar, transformar o mitigar el fuego que quema en el interior si no se escribe.

Entre otros propósitos, el poeta puede expresar su deseo, prestar testimonio, reírse de las autoridades, bregar por la inteligencia social y producir cambios en el mundo, vislumbrar, explorar la realidad para descubrir lo que subyace, conocer, entender, manifestar el amor, superar temores, soltar lastres, exorcizar culpas, sobrevivir, dar testimonio, alejar el desasosiego. De todas las variantes encontrarás al menos una muestra en estas páginas.

Tú verás de cuál te sientes más cercano, o si agregas otro propósito a la lista.

## Rozar el tema

Paul Auster, que en un período de su vida pretendió ser poeta, dice: «No quería escribir poesía sobre cualquier tema. Quería poner toda mi energía en unos cuantos elementos poéticos y explorarlos desde distintos ángulos. Todo es alusivo y elusivo en los poemas. Traté de crear estados emocionales en el lector, aunque no se entendiera del todo lo que estaba diciendo. Mis temas eran la percepción y el lenguaje, aunque en realidad comprendí que un tema engloba o te conduce a muchos otros. Y entonces también vi mis poemas como fragmentos de una narrativa».

No hay temas mejores que otros.

La poesía es un enfrentamiento entre la interioridad del poeta y el mundo exterior. Del choque, surgen el tema y el modo de expresarlo. Un tema puede expresarse directamente o ser la representación de otro, como un camino recto o un atajo.

A lo largo de nuestra existencia, los problemas más radicales siguen vigentes: desigualdad social, guerras, egoísmo, desorientación espiritual: es el mito del Eterno Retorno en cada etapa de la Historia. Por ejemplo, el tema de los versos de Calderón, escritos en el Barroco, es de gran actualidad:

Y en el mundo, en conclusión,  
todos sueñan lo que son,  
aunque ninguno lo entiende.

[...]  
¿Qué es la vida? Un frenesí.  
¿Qué es la vida? Una ilusión,  
una sombra, una ficción,  
y el mayor bien es pequeño;  
que toda la vida es sueño,  
y los sueños, sueños son.

CALDERÓN DE LA BARCA, *La vida es sueño*

## El enfoque

Un tema puede expresarse directamente o ser el símbolo de otro. Aunque en poesía, como dijo un poeta, no hay giro ni rodeo que no sea una afanosa búsqueda de una expresión directa.

En la creación poética, todo tema es el óptimo si la mirada que lo enfoca es auténtica. Suscitar y no discurrir, sugerir y no hacer una disertación, es la meta a la hora de tratar el tema, ya sea directamente o como símbolo (por ejemplo, la soledad como símbolo de muerte).

Cuando se escribe desde el campo emocional, el tema es el poema mismo. Así lo dice Vicente Huidobro: «Por qué cantáis la rosa ¡oh, Poetas! hacedla florecer en el poema», y al final del poema aclara: «Esta idea de artista como creador absoluto, del Artista-Dios, me la sugirió un viejo poeta indígena de Sudamérica (aimará) que dijo: “El poeta es un dios; no cantes a la lluvia, poeta, haz que llueva”».

El poema 20 de Neruda trata sobre la pérdida del amor. La voz poética habla de un amor pasado y de la incertidumbre («Ya no la quiero, es cierto, pero tal vez la quiero»). Todavía puede recordar el amor que tuvo por ella y echa de menos la compañía. Recurre a las metáforas del amor, al cielo y a la noche, al viento, y a las estrellas y a la claridad y la oscuridad, que reflejan su confusión:

Puedo escribir los versos más tristes esta noche.  
Escribir, por ejemplo: «La noche está estrellada,  
y tiritan, azules, los astros, a lo lejos».  
El viento de la noche gira en el cielo y canta.  
Puedo escribir los versos más tristes esta noche.  
Yo la quise, y a veces ella también me quiso.  
En las noches como esta la tuve entre mis brazos.  
La besé tantas veces bajo el cielo infinito.

Ella me quiso, a veces yo también la quería.  
Cómo no haber amado sus grandes ojos fijos.  
Puedo escribir los versos más tristes esta noche.  
Pensar que no la tengo. Sentir que la he perdido.  
Oír la noche inmensa, más inmensa sin ella.  
Y el verso cae al alma como al pasto el rocío.  
Qué importa que mi amor no pudiera guardarla.  
La noche está estrellada y ella no está conmigo.  
Eso es todo. A lo lejos alguien canta. A lo lejos.  
Mi alma no se contenta con haberla perdido.  
Como para acercarla mi mirada la busca.  
Mi corazón la busca, y ella no está conmigo.  
La misma noche que hace blanquear los mismos árboles.  
Nosotros, los de entonces, ya no somos los mismos.  
Ya no la quiero, es cierto, pero cuánto la quise.  
Mi voz buscaba el viento para tocar su oído.  
De otro. Será de otro. Como antes de mis besos.  
Su voz, su cuerpo claro. Sus ojos infinitos.  
Ya no la quiero, es cierto, pero tal vez la quiero.  
Es tan corto el amor, y es tan largo el olvido.  
Porque en noches como esta la tuve entre mis brazos,  
mi alma no se contenta con haberla perdido.  
Aunque este sea el último dolor que ella me causa,  
y estos sean los últimos versos que yo le escribo.

## **Tenlo en cuenta**

Si bien en la poesía hay temas eternos: vida, amor y muerte, tanto estos como el tema que necesites poner de manifiesto dependen fundamentalmente del punto de vista desde el que los enfoques.

## **El motivo temático**

Un motivo temático –y a la vez un detonante– puede ser una insignificancia. No lo olvides. Vivimos rodeados de objetos en los que ya no reparamos debido a su uso habitual. Dice Jean Guitton: «Los objetos más insignificantes pueden conducirnos hacia los enigmas más perturbadores».

En esta dirección, Thomas S. Eliot menciona el correlato objetivo como un procedimiento poético esencial centrado en un objeto o una situación que conducen a una experiencia de los sentidos. Se trata de proyectar dicho

sentimiento central en el correlato objetivo.

Rescata entonces un elemento vinculado a un momento fuertemente emotivo para ti (una carta, un aroma, una noticia...) o una situación como el momento de una ilusión o el momento de la espera, entre tantas otras.

Evidentemente, un correlato objetivo podría funcionar también como motivo temático.

William Blake lo expresa en el siguiente poema, *Augurios de inocencia*:

Para ver un mundo en un grano de arena  
y un cielo en una flor silvestre,  
sostén el Infinito en la palma de la mano  
y la Eternidad en una hora.

Vicente Aleixandre encuentra en la oscuridad su motivo temático principal como modo de acceder al conocimiento. Así fusiona con el cosmos el árbol, la sombra, la luz y el silencio. El árbol es el elemento natural; el silencio, la suma de momentos que constituyen el ser.

En *Espadas como labios*, dice:

Los árboles en sombra segregan voz. Silencio.

En *Amantes viejos*:

–Calla.  
Quien habla escucha. Y quien calló ya ha hablado.

A la luz, se impone la noche, a la que personifica en su prosa poética:

Soy noche, pero me esperan esos brazos largos, sueño de grama en que germina la aurora; un rumor en sí misma.

Y en *Cueva de noche*:

Míralo. Aquí besándote, lo digo. Míralo.  
En esta cueva oscura, mira, mira  
mi beso, mi oscuridad que cubre en noche  
definitiva  
tu luminosa aurora  
que en negro  
rompe, y como sol dentro de mí me anuncia

otra verdad. Que tú, profunda, ignoras.  
Desde tu ser mi claridad me llega ruda  
de ti, mi aurora funeral que en noche se abre.  
Tú, mi nocturnidad que, luz, me ciegas.

## **Propósitos diversos**

Entre los propósitos que guían a los poetas, destaco los siguientes para ayudarte a encontrar el tuyo:

· Para apelar al amado o la amada desde distintos enfoques.

Emily Dickinson considera que el amor va acompañado del dolor así como cada salida del sol lleva consigo el ocaso, y lo expresa en sus poemas a través de la espiritualidad y la naturaleza:

De que yo siempre amé  
te traigo la prueba  
de que hasta que amé  
nunca viví bastante  
que yo amaré siempre  
te lo discutiré  
que amor es vida  
y vida inmortalidad  
Y si lo dudas –querido–  
no tengo nada que mostrar  
salvo el calvario

En cambio Julio Cortázar lo asocia a la totalidad y a la libertad:

Todo lo que de vos quisiera  
es tan poco en el fondo  
porque en el fondo es todo,  
  
como un perro que pasa, una colina,  
esas cosas de nada, cotidianas,  
espiga y cabellera y dos terrones,  
el olor de tu cuerpo,  
lo que decís de cualquier cosa,  
conmigo o contra mía,  
  
todo eso es tan poco,  
yo lo quiero de vos porque te quiero.

Que mires más allá de mí,  
que me ames con violenta prescindencia  
del mañana, que el grito  
de tu entrega se estrelle  
en la cara de un jefe de oficina,

y que el placer que juntos inventamos  
sea otro signo de la libertad.

Y Vinícius de Moraes dice que en la vida «el amor es eterno mientras dura» y también canta al erotismo, como en este *Soneto*:

Esa mujer que se lanza fría  
y lúbrica en los brazos, y a sus senos.  
Me aprieta, me besa y balbucea  
versos, rezos a Dios, votos obscenos.

Esa mujer, flor de melancolía  
que ríe de mis tímidos recelos,  
la única entre todas a quien di  
caricias que jamás a otra daría.

Esa mujer que a cada amor proclama  
la miseria y grandeza de quien ama  
y feliz de mis dientes guarda huella.

¡Un mundo, esa mujer! Es una yegua  
quizás, pero en el marco de una cama  
nunca mujer alguna fue tan bella.

· Para manifestar una postura social.

Otra de las convicciones de Vinícius de Moraes era esta: «El amor es también una manera de protestar». Refiriéndose a la bossa nova, de la que el letrista era Vinícius con *Garota de Ipanema*, *A felicidade*, *Si todas fosseis iguais a você*, *Eu sei que vou te amar*, entre otras, Caetano Veloso señaló que Vinícius no llegaba desde la música, sino que era «un poeta de verdad» y que probablemente Brasil había creado las canciones de protesta más elegantes del mundo.

En *La poesía es un arma cargada de futuro*, Gabriel Celaya pone de manifiesto que la poesía puede ser una herramienta de cambio y puede contribuir a mejorar el mundo siempre y cuando hagamos algo. Expone su planteamiento

en las primeras estrofas y marca de modo enérgico su postura en la segunda parte del poema:

Cuando ya nada se espera personalmente exaltante,  
mas se palpita y se sigue más acá de la conciencia,  
fieramente existiendo, ciegamente afirmado,  
como un pulso que golpea las tinieblas,

cuando se miran de frente  
los vertiginosos ojos claros de la muerte,  
se dicen las verdades:  
las bárbaras, terribles, amorosas crueldades.

Se dicen los poemas  
que ensanchan los pulmones de cuantos, asfixiados,  
piden ser, piden ritmo,  
piden ley para aquello que sienten excesivo.

Con la velocidad del instinto,  
con el rayo del prodigio,  
como mágica evidencia, lo real se nos convierte  
en lo idéntico a sí mismo.

Poesía para el pobre, poesía necesaria  
como el pan de cada día,  
como el aire que exigimos trece veces por minuto,  
para ser y en tanto somos dar un sí que glorifica.

Porque vivimos a golpes, porque apenas si nos dejan  
decir que somos quien somos,  
nuestros cantares no pueden ser sin pecado un adorno.  
Estamos tocando el fondo.

Maldigo la poesía concebida como un lujo  
cultural por los neutrales  
que, lavándose las manos, se desentienden y evaden.  
Maldigo la poesía de quien no toma partido hasta mancharse.

· Para exaltar a un ser admirado.

Borges exalta a Baruch Spinoza en este poema:

Bruma de oro, el Occidente alumbra  
la ventana. El asiduo manuscrito

aguarda, ya cargado de infinito.  
Alguien construye a Dios en la penumbra.

Un hombre engendra a Dios. Es un judío  
de tristes ojos y de piel cetrina;  
lo lleva el tiempo como lleva el río  
una hoja en el agua que declina.

No importa. El hechicero insiste y labra  
a Dios con geometría delicada;  
desde su enfermedad, desde su nada,

sigue erigiendo a Dios con la palabra.  
El más pródigo amor le fue otorgado,  
el amor que no espera ser amado.

- Para reconocerse, como si el poema fuese un espejo. También de Gabriel Celaya:

*Despedida*

Quizás, cuando me muera,  
dirán: Era un poeta.  
Y el mundo, siempre bello, brillará sin conciencia.

Quizás tú no recuerdes  
quién fui, mas en ti suenen  
los anónimos versos que un día puse en ciernes.

Quizás no quede nada  
de mí, ni una palabra,  
ni una de estas palabras que hoy sueño en el mañana.

Pero visto o no visto,  
pero dicho o no dicho,  
yo estaré en vuestra sombra, ¡oh hermosamente vivos!

Yo seguiré siguiendo,  
yo seguiré muriendo,  
seré, no sé bien cómo, parte del gran concierto.

- Para delatar y dejar sentado.  
Así lo hace Juana Bignozzi, en *La ley tu ley*:

Si toda vida es referencia a nuestra vida  
espero dejar una palabra  
que ampare a alguien  
en estas tardes inhóspitas de recuerdos

la buena gente sabe dónde está la felicidad  
mi padre sabía cuál era la patria de la clase obrera y era feliz  
mi portera no tiene deudas y es feliz  
mi amiga se enamora con amplitud y es feliz  
yo te recupero te olvido rechazo mantengo a la espera  
tu perfil me sigue emocionando  
y entonces creo que la felicidad no siempre es ajena o de simples

· Para testimoniar el horror.

Transformar lo monstruoso en un hecho estético que calma el terrible malestar.

«Hay que recordar para poder olvidar», decía Freud.

En este sentido, hay quienes escriben para recordar y así sublimarlo, como Primo Levi, y hay quienes lo hacen para olvidar, como Jorge Semprún. Ambos estuvieron en un campo concentración y empezaron expresando su dolor mediante la poesía.

Primo Levi lo hace en un libro testigo del horror. Es un libro sobre Auschwitz, que no debería volver a repetirse. Así lo hace en *Si esto es un hombre*, que inaugura la trilogía que dedicó a los campos de exterminio, cuando la principal preocupación de los prisioneros era que, de sobrevivir, nadie creería la atrocidad de lo vivido, pues por su magnitud resultaba inconcebible. Recordar a Dante le permitió mantener la dignidad:

Los que vivís seguros / En vuestras casas caldeadas / Los que os encontráis, al volver por la tarde, / La comida caliente y los rostros de los amigos:

Considerad si es un hombre / Quien trabaja en el fango / Quien no conoce la paz / Quien lucha por la mitad de un panecillo / Quien muere por un sí o por un no.

Considerad si es una mujer / Quien no tiene cabellos ni nombre / Ni fuerzas para recordarlo / Vacía la mirada y frío el regazo / Como una rana invernal. / Pensad que esto ha sucedido:

Os encomiendo estas palabras. / Grabadlas en vuestros corazones / Al estar en casa, al ir por la calle, / Al acostaros, al levantaros; / Repetídselas a vuestros hijos. / O que vuestra casa se derrumbe, / La enfermedad os imposibilite, / Vuestros descendientes os vuelvan el rostro.

Comienza con un imperativo implícito: «Considerad si es un hombre...», «Considerad si es una mujer», es una orden, sigue con una instrucción («os encomiendo estas palabras»); y continúa con una especie de maldición.

Jorge Semprún lo hace con el deseo de olvidar, sobre todo el horror de la muerte. Cita a Vallejo en el cementerio de Montparnasse: «Tengo que fabricar la vida con mi muerte». Cierta vez contó que para él la poesía estuvo presente desde la infancia, acostumbrado a oír recitar en su casa «a Lorca después de una cena. Y a Alberti», y a la vez afirmaba que «con poesía no se desencadena un movimiento social». Pero sí recurre a la prosa poética para iniciar *La escritura o la vida*, el libro en que narra su experiencia como deportado:

Todo me había ocurrido, ya nada podía sucederme. Nada sino la vida, para devorarla con avidez.

Cuando se pasó diecisiete meses en las filas de las cárceles de Leningrado para ver a su hijo, la poeta rusa Anna Ajmátova aceptó la proposición de una mujer que la reconoció y le preguntó si podría describir aquello. «Entonces –dice Anna en *Réquiem*– una especie de sonrisa se deslizó por lo que alguna vez había sido su rostro.» La emoción de la verdad, la justicia de dejar constancia, para que otros lo apliquen a su presente, para que no se vuelva a repetir. Pero Anna Ajmatova confesó además que escribía por sentir un vínculo con el tiempo. También lo hizo por amor, por miedo al amor, por desgarró, como Shakespeare en sus *Sonetos*: «Mi musa por educación se muerde / la lengua y calla mientras se compilan / elogios que te visten de oropeles / y frases que las otras musas liman». Una pieza que acaba con toda una declaración de intenciones y una respuesta al gran asunto de la escritura: «Si a otros por sus dichos los respetas, / a mí, por lo que pienso, que es mi letra».

### **Tenlo en cuenta**

La posibilidad es que al terminar de escribir el poema ese propósito que tenías muy claro antes de empezar a escribir emerja solo parcialmente en tu consciencia. En este sentido, tal vez la intención mejor pensada es la que enuncia Alejandra Pizarnik: «Cuando termino un poema, no lo he terminado. En verdad lo abandono, y el poema ya no es mío o, más exactamente el poema existe apenas. A partir de ese momento, el triángulo ideal depende del

destinatario o lector. Únicamente el lector puede terminar el poema inacabado, rescatar sus múltiples sentidos, agregarle otros nuevos. Terminar equivale, aquí, a dar vida nuevamente, a recrear».

### LA COCINA DEL POETA

A Antonio Machado le preocupan el tiempo, la muerte, Dios y un amor más soñado que vivido.

En el poema que contiene este verso: «Fue una tarde, triste y soñolienta» los motivos temáticos característicos son: la tarde, la fuente, el solitario parque; el tono es de tristeza.

*He andado muchos caminos* es un anticipo de la preocupación social del poeta y los temas son la vida como camino y la muerte.

En *La noria*, la mula que da vueltas a la noria con los ojos vendados es un símbolo para el poeta.

### IDEAS PARA ESCRIBIR UN POEMA

Entre las siguientes declaraciones sobre la poesía (o de otras de las que figuran en este libro), separa las que te resulten más motivadoras. Colócalas a la vista, cerca de la mesa de trabajo como fuente de ideas para la práctica diaria a vuelapluma:

Shelley: «Una imagen de vida expresada en su verdad eterna».

Wordsworth: «La inundación espontánea de sentimientos poderosos» (para escribirlo, sugiere recoger la emoción en tranquilidad).

Thomas Hardy: «La emoción puesta en una medida».

Edgar Allan Poe: «Creación rítmica de belleza en palabras».

Nicanor Parra: «Es todo lo que se mueve. El resto es prosa».

André Breton: «Es una pipa».

La visión interior. Cierra los ojos y concéntrate durante unos minutos en la visión de una página. ¿Qué ves en la página? ¿Qué no ves?

Abre los ojos y escríbelo inmediatamente. Descubre qué propósito asoma.

Motivo temático. Plantéate un esquema sintáctico para dos poemas distintos

con el mismo motivo temático en los que se combinen versos de medida desigual según las siguientes posibilidades:

- a) Un poema de doce versos en el que se alternen un verso muy breve y uno largo.
- b) Un poema de nueve versos con tres versos breves, uno largo, dos muy largos y tres breves.

## Segunda parte. Letras de canciones

El poder emotivo de una canción es enorme. Nos alegra o nos entristece el alma, nos mueve a la nostalgia y nos traslada así a otro momento vivido. Lo mismo puede ocurrirnos con un poema, con la diferencia de que la letra de una canción está acompañada por la música que potencia la emotividad. Cuenta Jorge Semprún: «En 1943, estábamos en una emboscada otros resistentes franceses y yo... Y vino un soldado alemán con su moto; se acercó a un río a beber agua; nosotros le vigilamos, era una ocasión perfecta para disparar, quitarle el arma, quedarnos con su moto. Y cuando íbamos a disparar el chico se pone a cantar *La paloma* en alemán. La infancia española me golpeó en pleno rostro. ¡Era una canción de mi infancia, de la calle, de Madrid! Yo no podía disparar contra aquel pobre soldado alemán».

En realidad, los artificios a los que recurrimos para el que escribe un poema son prácticamente los mismos que para el que escribe letras de canciones, incluso en todos los casos, al lector lo atrapa especialmente la melodía, que sostiene o refuerza el mensaje. También la letra de una canción responde a las estrategias que hacen bueno un poema, así que toma muy en cuenta las que desarrollo a lo largo de los capítulos de este libro. Y, por otra parte, es evidente la influencia de la música en la poesía y también en la narrativa, de lo que también doy cuenta en otros capítulos.

Dice Miguel Aranda que, a diferencia de los poemas, en las canciones «procura mantener cierto sentimiento de inmediatez, cierta búsqueda de comunicación inmediata».

Como en otros aspectos de la época actual, en las canciones (tanto en la letra como en la música) predomina el mestizaje, que admite influencias sin prejuicios o se abre a otras músicas de modo natural. Hay nuevas maneras de ver, nuevos vocablos, nueva mezclas en el campo del lenguaje, no solo en el tango, sino en general, los letristas proponen una ruptura con la línea poética de generaciones anteriores.

En todo caso, una buena canción, sea del género que sea, debería mover

hacia emociones de todo tipo el pensamiento del oyente en alguna de estas vías:

- Que él o ella haya vivido lo que la canción expresa y de la manera que lo expresa y reviva así esa situación.
- Entristecerse o alegrarse.
- Encontrar un nuevo sentido al asunto.
- Sentir empatía por el protagonista, identificarse y hacer una catarsis.
- Constatar un momento histórico experimentado o no.
- Activar la biografía personal: ¿quién no asocia a una canción en particular un momento vivido a solas o con un ser querido?
- Reafirmar el sentimiento social o político.

¿Cuál es tu canción más recordada? ¿Y la que más te impacta? Tira de ese hilo y sabrás más de ti, como oyente y como compositor.

En consecuencia, escribir la letra de una canción exige hacerlo desde un sentimiento profundo, poniendo en movimiento tus emociones e imaginar el interlocutor ideal al que te diriges. Las motivaciones y los propósitos pueden ser los mismos que te conducen a un poema.

Una clave es rescatar lo diferente dentro de lo común y así evitar los clichés y los estereotipos; escribe un primer verso que impacte y abra la curiosidad; no utilices palabras gastadas por el uso y amplía tu léxico. Así lo hace La Oreja de Van Gogh en la canción «Irreversible» al hablar de algo tan habitual como el momento en que el enamoramiento no puede dar marcha atrás, para lo que emplea una serie de novedosas comparaciones:

Como dar un salto al vacío,  
o robar un pétalo a una flor.  
Como entrar de vuelta al paraíso,  
o añadir un verso a esta canción.  
Como hacer un surco en un vinilo,  
o pintar un trazo en un Van Gogh.  
Mi corazón se ha vuelto  
irreversible,  
desde el momento que el destino  
lo marcó [...].

Como hablar rompiendo un secreto,  
o escribir mi firma en el papel [...].  
Como abrir mi hucha de primero,  
o decidir ser tres en vez de dos.

## **Cómo se estructura una canción: relación letra-música**

Una canción puede tener varias partes o una sola. Para empezar, sintetiza la temática que te interesa en una frase corta que será una guía para seguir un hilo y conseguir la necesaria conexión entre el principio y el final.

Si empleas estrofas puedes escribir también una frase breve que resuma el nudo de cada estrofa, a partir de la cual verás con más claridad el posible desarrollo. Por ejemplo, las baladas tienen dos estrofas idénticas, una tercera única y una final que suena igual a las dos primeras.

En la mayoría de las canciones estróficas funciona este plan:

1. La introducción o inicio (aunque muchas canciones no tienen introducción) determina la canción: los inicios suelen ser despóticos.

Puede sonar diferente al resto, ser más rápido o más lento.

Por ejemplo, la voz empieza hablando de cómo empezó todo (el pasado) y acaba por el presente o conjetura acerca del futuro; o habla solo del pasado, solo del presente o solo del futuro.

2. El coro o estribillo (una canción puede tener estribillo o no) es la parte que se repite y retoma el nudo principal con las mismas palabras o con otras. Funciona como gancho, debe ser breve, contundente. Si lo incluyes, funciona como guía para no desviarte del centro.

3. El puente conecta la estrofa con el estribillo y lo puedes cambiar en cada estribillo. Aparece en algunas canciones, no en todas. Por lo general, va antes del segundo coro. Suena diferente al resto. Suele ser más corto que la estrofa, de una línea y, a veces, da lugar a un cambio de clave.

4. Para facilitar la musicalización puedes designar cada parte con letras distintas: A, B y C. En una estructura de dos versos, un coro y un verso final: «A» hace referencia al verso y «B», al coro. La «C» usualmente significa

que hay un puente, puede haber otras letras en la estructura y eso significa que esa parte de la canción es única.

Dicen muchos músicos que una estructura cómoda para musicalizar la canción es la de cuatro frases de igual longitud para las estrofas, dos frases para el puente y cuatro frases para el estribillo,

No le agregues palabras o frases raras a la letra para conseguir una rima. Hay muchas canciones con letra que no riman.

Dice María Elena Walsh: «La poesía se ejerce en total libertad de ideas, de formas, de sensaciones y de hermetismo, mientras que la letra de canciones tiene que ser más sencilla, más directa, aunque es muy difícil hacer buenas canciones sin saber versificar, como sí sabían los Beatles, Bob Dylan, Cat Stevens o los autores de letras de tango».

Deberías informarte acerca de cómo leer una partitura y cómo funciona la notación musical (los compases, el pulso, las notas, los silencios) para que puedas asegurarte de que tus letras se adapten a la música.

Practica tus habilidades vocales.

Experimenta con diferentes estilos de rimas. Explora las rimas asonantes y consonantes, las pararrimas, las aliteraciones, las rimas forzadas, etcétera. El rap, por ejemplo, tiene más rimas que otros géneros, pero no son necesarias.

Por ejemplo, la canción «Same Love» de Macklemore usa muchos ejemplos de rimas asonantes y otras rimas no estándares: últimamente / diariamente, consagrado / envenenado, importante / soportarte, etcétera.

Cada nota de la melodía te dirá cuántas sílabas puedes poner en una frase, aunque algunas veces puedes jugar con eso y poner una palabra entera en una sola nota.

Así sabrás qué duración aproximada tiene que tener cada frase, cuántas frases tienes que poner en cada estrofa, en el puente (si lo hay) y en el estribillo, también vendrá definido.

### **Mecanismos útiles**

En suma, así sean estróficas o no, respeta tu propio estilo. Y ten en cuenta que las mejores letras transmiten una experiencia, no explican cómo se siente el protagonista de esa experiencia, y el lector la interpreta a su manera. Es decir,

muestra en lugar de explicar. Para ello recurre a las imágenes, las metáforas, las comparaciones y tantos recursos estilísticos que puedes encontrar en mi libro *Recursos estilísticos y otros juegos literarios*.

Un buen ejemplo para decir «estoy muy triste» es la canción «The Animals Were Gone» de Damien Rice: «Por la noche, sueño contigo y espero no despertar. Porque despertarme sin ti es como beber de una taza vacía».

Ejemplifico otros mecanismos en algunos poemas musicalizados o en letras de canciones escritas directamente como tales:

–En este poema, una décima, el tema se plantea en los cuatro primeros versos y en los restantes se completa el pensamiento:

Sueña el rico en su riqueza,  
que más cuidados le ofrece;  
sueña el pobre que padece  
su miseria y su pobreza;  
sueña el que a medrar empieza,  
sueña el que afana y pretende;  
sueña el que agravia y ofende;  
y en el mundo, en conclusión,  
todos sueñan lo que son  
aunque ninguno lo entiende.

CALDERÓN DE LA BARCA, *La vida es sueño*

–En *Por qué cantamos*, la clave está en la acción «cantamos», en primera persona del plural, y el nexos que une el recuento o la memoria y el deseo o la ilusión:

Si cada hora viene con su muerte  
si el tiempo es una cueva de ladrones  
los aires ya no son los buenos aires  
la vida es nada más que un blanco móvil

usted se preguntará por qué cantamos

si nuestros bravos quedan sin abrazo  
la patria se nos muere de tristeza  
y el corazón del hombre se hace añicos  
antes aún que explote la vergüenza

usted se preguntará por qué cantamos

si estamos lejos como un horizonte  
si allá quedaron árboles y cielo  
si cada noche es siempre alguna ausencia  
y cada despertar un desencuentro

usted se preguntará por qué cantamos

cantamos porque el río está sonando  
y cuando suena el río / suena el río  
cantamos porque el cruel no tiene nombre  
y en cambio tiene nombre su destino

cantamos porque el niño y porque todo  
y porque algún futuro y porque el pueblo  
cantamos porque los sobrevivientes  
y nuestros muertos quieren que cantemos

cantamos porque el grito no es bastante  
y no es bastante el llanto ni la bronca  
cantamos porque creemos en la gente  
y porque venceremos la derrota

cantamos porque el sol nos reconoce  
y porque el campo huele a primavera  
y porque en este tallo en aquel fruto  
cada pregunta tiene su respuesta

cantamos porque llueve sobre el surco  
y somos militantes de la vida  
y porque no podemos ni queremos  
dejar que la canción se haga ceniza.

MARIO BENEDETTI, *Cotidianas*

–En *Últimas soledades*, de Antonio Machado, se destaca el uso del diálogo entre dos tertulios vulgares de la burguesía rural que hace narrativo el poema y, en consecuencia, la canción. Observa cómo en los dos primeros versos, octosílabos, señala la hora, la acción y la circunstancia. Después hace uso de la repetición que caracteriza a los que quieren que nada cambie para conservar su estatus mientras el poeta los contempla, y al final volverá a su casa, donde le espera un libro de Bergson:

Es de noche. Se platica  
al fondo de una botica.  
–Yo no sé,  
don José,  
cómo son los liberales  
tan perros, tan inmorales.  
–¡Oh, tranquilícese usted!  
Pasados los carnavales,  
vendrán los conservadores,  
buenos administradores  
de su casa.  
Todo llega y todo pasa.  
Nada eterno:  
ni gobierno  
que perdure,  
ni mal que cien años dure.

- En *Quedándote o yéndote*, Luis Spinetta recurre a los verbos en futuro.  
Emplea un matiz de orden en el inicio.  
Un matiz de premonición en el resto de la canción.  
Remata el verso final con una oposición:

Y deberás plantar  
y ver así a la flor nacer  
y deberás crear  
si quieres ver a tu tierra en paz  
el sol empuja con su luz  
el cielo brilla renovando la vida  
Y deberás amar  
amar, amar hasta morir  
y deberás crecer  
sabiendo reír y llorar  
la lluvia borra la maldad  
y lava todas las heridas de tu alma  
De ti saldrá la luz  
tan solo así serás feliz  
y deberás luchar  
si quieres descubrir la fe  
la lluvia borra la maldad  
y lava todas las heridas de tu alma

esta agua lleva en sí  
la fuerza del fuego  
la voz que responde por ti  
por mí...  
y esto será siempre así  
quedándote o yéndote

–El tema amoroso se presenta en forma de epístola en la canción «La carta» de La Oreja de Van Gogh:

Te escribo desde el silencio,  
donde el miedo tiene excusa,  
donde el tiempo se pierde  
donde el odio no cura [...].  
Cuando leas esta carta,  
no cierres esos ojos,  
que tienen la luz que me falta

–Elton John compuso elegías con letras de Bernie Taupin. «Empty Garden», a su amigo John Lennon, entre otras, empleando un símbolo, el del jardín vacío donde no juegan los niños ni cantan los pájaros.

–Y John Lennon empleaba con frecuencia el estribillo, como en la letra de esta canción en la que aparentemente el estribillo carga con la mayor potencia significativa, como si lo hubiera escrito antes que el resto y después completara la canción:

Estoy enfermo de escuchar  
a ignorantes, miopes, hipócritas, intolerantes  
lo que quiero es la verdad  
solo dame la verdad

estoy harto de leer  
a neuróticos, sicóticos, cerdos y políticos  
lo que quiero es la verdad  
solo dame la verdad

ningún conservador corrupto ni cobarde  
va a humillarme ni a engatusarme con un puñado de esperanza  
dinero para drogas  
dinero para sogas

me están matando las cosas que hacen  
lo que callan chovinistas hijos de mamá  
lo que quiero es la verdad  
solo dame la verdad

–Duncan Dhu recurre a las sinestesias (traspaso de significados desde un recurso sensorial a otro):

Sube al viento de mi voz  
acaricia la mirada que te da  
ese girasol [...].  
Un acorde al azar  
melodía de cristal  
desde Córdoba se va.  
Letra muda  
pétalos de hiel.

### **Qué consigues al escribirla**

Si bien abundan ciertas temáticas clásicas para los diversos tipos de canciones (por ejemplo, las letras de las baladas hablan de amor; las de heavy metal, de amor / desamor, de batallas, de viajes en moto, de la destrucción del planeta; en el tango, de abandonos de todas clases, etcétera), no tienes por qué repetir esas temáticas de siempre, puedes experimentar con otras distintas y jugar entre la realidad y la fantasía.

Como autor, escribir la letra de una canción te permite:

–Descargar los sentimientos más extremos de una manera especial. Manifestar con una fuerza especial los más diversos sentimientos: denuncia, queja, espanto, rabia, impotencia, desilusión, ternura, alegría.

De hecho, en las protestas políticas se cantan proclamas, generalmente con rima, en tanto que a los niños se les cantan nanas, incluso sé de abuelas que tienen varios nietos y le han cantado una nana o una canción distinta a cada uno y cada uno se emociona cuando escucha esa letra y esa música.

–Lanzar un mensaje. En la mayoría de las composiciones de María Elena Walsh se perciben mensajes, muchos contra la censura y a favor de la libertad.

Sus letras aportaron innumerables temas a la canción protesta.

En «La tortuga Manuelita», una de sus canciones infantiles, la tenacidad por alcanzar algo así es efímero.

En «El Reino del Revés», sugiere que a veces las cosas no son como parecen:

Me dijeron que en el Reino del Revés  
nada el pájaro y vuela el pez,  
que los gatos no hacen miau y dicen yes  
porque estudian mucho inglés

En «Como la cigarra», canción para adultos, habla de volver a empezar a pesar de todo:

Tantas veces me mataron  
Tantas veces me morí  
Sin embargo estoy aquí resucitando  
Gracias doy a la desgracia y a la mano con puñal  
Porque me mató tan mal  
Y seguí cantando  
Cantando al sol como la cigarra  
Después de un año bajo la tierra  
Igual que sobreviviente  
Que vuelve de la guerra

–Superar un conflicto o llevar a cabo una terapia.

El siguiente tema fue la canción n.º 11 del proyecto terapéutico The 12 Autumns (Los 12 otoños), que Francesc Miralles inició para tratarse de una depresión. Se comprometió consigo mismo a componer, grabar y publicar un tema cada mes, siempre en día 27, para ver su evolución mes a mes y curarse a través del arte. Para cada canción estuvo acompañado de un artista-amigo distinto. Entre otros músicos, contó con la cantante Lu Rois, conocida por su forma de cantar única, parecida a un maullido.

*Lo que queda*

Tiempos de oscuridad  
aquí termina  
el festival

Algunos amigos  
ya no están contigo  
y finges que a ti te da igual

Comparto tu soledad  
eres mi sombra  
y mi final

Como dos náufragos  
buscando la tierra allí  
donde poder caminar

Los viejos recuerdos  
son buitres y cuervos  
devoran lo que quedó atrás

30 por ciento tú  
30 por ciento yo  
El resto es de los demás

*(violín)*

Todo es causalidad  
Nada sucede  
por azar

Lo que has perdido  
construye su nido  
para una nueva realidad

Vientos llegan del mar  
ecos de tu  
antiguo amar

Dejan sus huecos  
y mil recovecos  
que ahora has de llenar

Los viejos recuerdos  
son buitres y cuervos  
devoran lo que quedó atrás

30 por ciento tú  
30 por ciento yo

El resto es de los demás

30 por ciento tú

30 por ciento yo

El resto es de los demás

*(violín)*

–Mostrar las vicisitudes del amor y el desamor, como en esta canción de Sarah Vaughan:

*C'est la vie*

John está enamorado de Joan

Joan está enamorada de Jim

Jim está enamorado de alguien

Que no está enamorada de él

Lo que tenía que ser, debe ser

C'est la vie, c'est la vie

La vida es una cosa divertida

Cuando se trata de amor

No siempre consigues conquistar

Lo que estás soñando

[...]

Ahí va feliz Joe (Jane)

Lo que es un tipo con suerte

Él acaba de encontrar un amor

Pero nadie va a llorar

Aunque robó su amor de mí

C'est la vie, c'est la vie

–Esclarecer el pensamiento.

Lo dice Fito Fitipaldi, en la letra de «Por la boca vive el pez»:

Me he dado cuenta cada vez que canto

que si no canto no sé lo que digo.

–Reafirmar un sentimiento social. Paco Damas dice que el texto de «Canción para los refugiados» lo escribió pensando en la pérdida del lugar de origen, las ausencias, el agotamiento de tanto perder... La idea original es «¿Quién podrá tender la mano para ayudar a miles y miles de refugiados?», la melodía

acompaña en la emoción y en la esperanza de un mundo más justo:

Es de noche  
y está haciendo frío,  
las ausencias  
tiemblan en mi piel.

Mi país  
se ha quedado dormido,  
agotado  
de tanto perder.

Quién me tenderá la mano,  
quién recogerá el dolor,  
(quién) me ayudará a vivir,  
quién me dará calor...

Cuántos días  
desnudan mis sueños,  
deshojados en tinta y papel...

No es la sed  
ni el hambre que siento:  
es un mundo  
girando al revés.

–Expresar los momentos negros de la vida. Miguel Aranda dice que escribió «Gato negro» «como homenaje al barrio del Raval de Barcelona. La hice intentando personificar en un gato todos los golpes que se puede llevar alguien sin mucha suerte que recibe la vida como viene, es decir, a trompazos»:

Por las calles del barrio chino pasa  
una sombra un hueco es el gato negro  
todos los tenderos le echan a patadas  
pero él ha robado un pescado viejo

pegado a la pared escapa deprisa  
debajo de un coche sus ojos brillan  
busca pelea con el gato que sea  
si está enamorado está de mal humor

gato negro, gato negro

la vida es de tu color  
gato negro, gato negro  
y el barrio no es ninguna flor  
gato negro, gato negro  
el destino se olvida de vos  
gato negro, gato negro  
la vida es de tu color

–Buscar el camino espiritual cuando nada más alcanza, como hace Fito Páez, en «Yo vengo a ofrecer mi corazón»:

¿Quién dijo que todo está perdido?  
Yo vengo a ofrecer mi corazón  
tanta sangre que se llevó el río  
yo vengo a ofrecer mi corazón

no será tan fácil, ya sé qué pasa  
no será tan simple como pensaba  
como abrir el pecho y sacar el alma  
una cuchillada del amor

cuna de los pobres siempre abierta  
yo vengo a ofrecer mi corazón  
como un documento inalterable  
yo vengo a ofrecer mi corazón

y uniré las puntas de un mismo lazo  
y me iré tranquilo, me iré despacio  
y te daré todo, y me darás algo  
algo que me alivie un poco más

–Hacer el duelo.

Algunos ejemplos son: de Rosario Flores, «Qué bonito»; de Mónica Naranjo, «Empiezo a recordarte»; de Alejandro Sanz, «Hoy que no estás».

## LA COCINA DEL POETA

Entrevista a Paco Damas. Paco Damas ha musicalizado textos de Alberti, Cernuda, Machado, Juan R. Jiménez, Lorca, Cervantes (*Don Quijote*), Concha Méndez, Blas de Otero, Gabriel Celaya, María Teresa León, María Zambrano,

Josefina de la Torre, Ángela Figuera... y reúne su música con la poesía de mujeres universales olvidadas a las que les da visibilidad.

P. ¿Cómo se musicaliza un texto poético?

R. La mayoría de los poemas musicados los he escogido tras una lectura detenida de la obra del poeta. Tras esa lectura y una selección por su contenido o su musicalidad, llegaba el momento de arroparlos de una música acorde con el espíritu de esos versos. Hay músicas que llevan a los versos y hay versos que llevan a las músicas. Hay poemas que son baladas, tangos, rock, funk, morna. Yo creo que la música ayuda a que esa poesía llegue mejor. A veces los textos laten. En «Animal de fondo» escogí los poemas de amor y naturaleza viva de Juan Ramón Jiménez, poemas para el alma, para los sentidos, para la fragancia de Moguer y les puse música desde el corazón, desde las entrañas del compromiso con la vida-naturaleza. Y detrás de todo ello, «las musas», el silencio, la armonía.

P. ¿Cuál es la diferencia entre un poema y la letra de una canción?

R. No encuentro gran diferencia porque las canciones no dejan de ser poemas, con mayor o menor calidad. El proceso, en mi caso es similar. Un texto... Una melodía... A veces fundidas en el mismo proceso. O texturas distintas que se entrelazan porque estaban hechas la una para la otra.

P. ¿La letra de una canción es más persuasiva que un poema en el aspecto social?

R. No. Hay poemas que tienen un alma a la que nunca seguramente han llegado letras de canciones: *La poesía es un arma cargada de futuro* de Gabriel Celaya, *Defender la alegría* de Mario Benedetti, *En el principio* de Blas de Otero... Creo que en líneas generales una letra de una canción no tiene la profundidad ni el mensaje con el alma de un poema. Quizás sea esa la razón por la que hasta mi sexto disco no me atreví a incorporar alguna de las canciones escritas por mí. No habría sido de esa manera de no contar con el beneplácito de Caballero Bonald.

P. ¿La letra pide un tipo de música? ¿O la sonoridad del texto determina los acordes?

R. En primer lugar, más que la letra de un texto es su musicalidad y, en segundo lugar, es el mensaje que se cierne sobre el mismo. Tras leer un texto varias veces, siempre he tenido la sensación de que hay una música ansiosa de abrazarle de acordes menores para el amor y la ternura y de acordes mayores para la pasión y la rabia.

P. ¿Y en cuanto al ritmo?

R. Todos los poemas tienen ritmo, hay algunos que son silenciosos y ocultos, otros te gritan al oído pidiéndote acordes. Si las palabras transmiten emociones, el de la balada. Si expresan fuerza, el del rock. Si nos recuerdan el latido del corazón, laten al ritmo del funk, por lo que habría que dar mucho peso a las baterías.

### IDEAS PARA ESCRIBIR LETRAS DE CANCIONES

Observa en las buenas canciones conocidas de qué cosas habla, cómo las expresa, qué rimas utiliza, el ritmo de las letras. Entre las experiencias musicales contemporáneas, como por ejemplo el tango se apropia recursos de la música clásica y el jazz y retoma un espacio abierto por Piazzolla e imprime al género un sonido, una gramática y una actitud propias del rock, la melancolía deja de ser centro semántico para compartir espacio con el tono festivo, el cuadro costumbrista o una mirada más cruda y oscura sobre la ciudad.

Entre tantas opciones, elijo algunas específicas y diversas entre sí, y presento sus rasgos emblemáticos con ideas prácticas para escribir las letras:

–**Escribe una letra de tango** teniendo en cuenta los rasgos de la poesía tanguera. Dice mi amigo Hugo Pruzzo que desayuna escuchando cada día un tango distinto: «El tango es un viaje en el tiempo. Su música y las letras me transportan a una época nunca vivida realmente, pero que se me aparece nítida como si estuviese allí, y que me permite tomar lo mejor de cada momento para ampliar mi vida: “el almacén allá en San Juan y Boedo antiguos”, “los tréboles a la orilla de Caminito”, “el conventillo donde nacieron las paicas y las grelas”, “la esquina del naranjo en flor», y muchísimas más para transportarnos cuando tenemos ganas o nos sentimos solos.

»Es también ironía. No hay que tomarse demasiado en serio esos amores contrariados y esa dependencia patológica de la pobre madre querida.

»Es además imagen: “trajes cruzados, funghi y lenghi” y, por qué no, el viejo esmoquin; y abrigos de armiño o “el gastado tapado marrón”. Y son sabores y olores. La espumante copa de champan. La carne fresca colgada de la ganchera. Y es el tiempo que pasa sin darnos cuenta. Aquello que te deja “fané y descangallado” o que mirándote al espejo o mejor aún en los ojos de la otra te descubre con tantos inviernos en la frente.

»O sea, el tango es la vida ampliada, al alcance de los dedos en el teclado y de los oídos, y un viaje hasta el infinito».

Básicamente, lo acompañan la guitarra y el bandoneón.

Sus rasgos son: el lenguaje. Es complejo, con metáforas muy suyas (por ejemplo, llama bobo al corazón, porque trabaja todo el día sin cobrar) y reflexiones, y al mismo tiempo es muy popular: emplea un argot local, el lunfardo, con juegos de palabras como la inversión de sílabas: *gotán* por *tango*, y *feca con chele* por *café con leche*.

Suele expresar las tristezas, especialmente «en las cosas del amor». O una filosofía universal y atemporal.

Por ejemplo, «Cambalache», con letra y música de Enrique Santos Discépolo, resulta muy actual al decir que el mundo fue así, es así y lo más probable es que siga siendo así:

Que el mundo fue y será una porquería,  
ya lo sé...  
¡En el quinientos seis  
y en el dos mil también!  
Que siempre ha habido chorros,  
maquiavelos y estafaos,  
contentos y amargaos,  
varones y dublé...  
Pero que el siglo veinte  
es un despliegue  
de maldad insolente  
ya no hay quien lo niegue.  
Vivimos revolcaos en un merengue

y en el mismo lodo  
todos manoseaos...  
¡Hoy resulta que es lo mismo  
ser derecho que traidor!...  
¡Ignorante, sabio, chorro,  
generoso o estafador!  
¡Todo es igual! ¡Nada es mejor!  
¡Lo mismo un burro  
que un gran profesor!  
No hay aplazaos ni escalafón,  
los inmorales nos han igualao.  
Si uno vive en la impostura  
y otro roba en su ambición,  
da lo mismo que sea cura,  
colchonero, rey de bastos,  
caradura o polizón...  
¡Qué falta de respeto,  
qué atropello a la razón!  
¡Cualquiera es un señor!  
¡Cualquiera es un ladrón!  
Mezclao con Stavisky va Don Bosco  
y «La Mignon»,  
Don Chicho y Napoleón,  
Carnera y San Martín...  
Igual que en la vidriera irrespetuosa  
de los cambalaches  
se ha mezclao la vida  
y herida por un sable sin remache  
ves llorar la Biblia  
contra un calefón.  
¡Siglo veinte cambalache  
problemático y febril!...  
El que no llora no mama  
y el que no afana es un gil.  
¡Dale nomás! ¡Dale que va!  
¡Que allá en el horno  
nos vamo a encontrar!  
No pienses más,  
sentate a un lao.  
Que a nadie importa  
si naciste honrao.

Es lo mismo el que labura  
noche y día, como un buey,  
que el que vive de los otros,  
que el que mata, que el que cura,  
o está fuera de la ley.

–**Escribe una letra de blues** teniendo en cuenta sus rasgos. Originalmente, la letra del blues la escribían los esclavos africanos para expresar sus desafortunadas experiencias y lo musicalizaban principalmente con la armónica. Cambiaron de temática en la Segunda Guerra Mundial, se simplificaron y se concentraron en las vicisitudes del amor.

Un esquema para escribir letras de blues:

1. En el primer compás, escribe una afirmación.
2. En el segundo, tercer y cuarto compás, escribe algo adicional.
3. Repite el mismo proceso para el quinto, sexto, séptimo y octavo compás.
4. En el noveno compás, escribe el resultado de la primera afirmación.
5. En el décimo, undécimo y duodécimo compás, escribe una conclusión.

Por lo general, las letras de los blues tienen tres versos, y los dos primeros suelen repetir casi lo mismo con ligeras diferencias en el fraseo, como hace Louis Armstrong en «Saint Louis Blues». Se dice que W. C. Handy fue el primero que escribió el blues en partitura y el que adaptó la forma de los doce compases en «Saint Louis Blues»:

odio ver que esta madrugada el sol que cae  
odio ver que esta madrugada el sol que cae  
como un coronel de Kentucky ama a su rockero y centeno  
amaré a mi hombre hasta el día que muera, señor señor  
tengo ese blues de San Luis, tan azul como puede ser  
oh, mi hombre tiene el corazón como una roca pegada al mar  
y se ha ido tan lejos de mí

tengo ese blues de San Luis  
tengo el blues, tengo el blues, tengo el blues  
mi hombre tiene el corazón de roca pegada al mar  
y se ha ido tan lejos de mí, señor señor dejó este pueblo

si mañana siento como siento hoy

si mañana siento como siento hoy  
voy a empacar mis cosas y me iré  
[...]

tengo ese blues de San Luis, tan azul como puede ser  
oh, mi hombre tiene el corazón como una roca pegada al mar  
y se ha ido tan lejos de mí

Aunque hay canciones con los acordes del blues pero que no utilizan el formato de las tres líneas en la letra.

Por otra parte, el blues aparece en muchos estilos distintos y su sonoridad ha sido la más influyente de todas las de la historia de la música, como este de Bob Dylan:

Bueno, el Llanero Solitario y Toro  
cabalgan camino abajo  
enderezando los entuertos de todos,  
de todo el mundo excepto los míos,  
alguien debió decirles  
que todo me marchaba bien.

Oh, vosotras mujeres del tres al cuarto  
de cabezas vacías,  
tengo una chica auténtica a la que amo  
y Señor, la amaré hasta que me muera,  
alejaos de mi puerta y también de mis ventanas.  
¡Ahora mismo!

Señor, yo no voy a ir a ningún circuito de carreras,  
no voy a ver carreras deportivas,  
no tengo coche de carreras  
y tampoco me importa no tenerlo,  
en cualquier momento puedo darme un paseo  
por la manzana.

–**Escribe un rap** teniendo en cuenta los rasgos generales. Los raps son canciones casi habladas. Pon emoción en las palabras, si no lo haces puede que no suene tan bien como quieres.

Hay distintas clases de rap, pero la mayoría se caracteriza por sus rimas vertiginosas.

La mayor parte de la letra simplemente se compone por estrofas o dos líneas que riman. Escribe acerca de ciertas cosas sobre las que quieres rapear, relacionado con el tema que escogiste, y luego trata de ponerlo en rimas.

«**Como una diminuta flor**» es un rap de Nahuel Serrà Selinger, un adolescente de diecisiete años, que explica lo siguiente: «Empecé con la necesidad de plasmar el sentimiento de un instante. El seguir escribiendo dio paso al poema, a pensamientos que me surgían. También podría tratarse de la letra de un rap. Aquí entramos en el clásico debate de si el rap es poesía y de cuándo la poesía deja de serlo para empezar a ser rap».

Como una diminuta y delicada flor,  
sin pétalos, desnuda y sin amor,  
hasta lo más sencillo se divide en fracciones,  
cada una tan importante como la anterior.  
Es un mecanismo que no falla,  
se desprende una y las otras van detrás.  
Al igual que se han dado vida  
ahora se la quitan, así sin más.  
«Un huevo no es un puzzle, un huevo es un huevo.»  
Hojas se desprenden sin quejarse y caen,  
son piezas que encajaron durante tanto tiempo  
y ya no lo hacen.  
No hay, no hay ases en esta baraja,  
son todos solo corazones rotos.  
Me importa nuestro caso, por favor,  
no me hables de los otros.

Ejemplifico con un rap flamenco, «Quién manda», de La Mala Rodríguez:

Nunca se vive suficiente  
Le dijo ella al dependiente  
Nunca se vive para siempre  
Y fue entonces urgente  
Quien no entiende el reflejo  
No conoce al oponente  
Falta de ternura, compromiso  
Indigente, volveremos a vernos  
En cualquier otro continente  
¿Quién me ayuda sino yo a caer

Por la pendiente?  
Cuando no queda, de mí brota.  
Y si ya tengo el agua que me da la lluvia  
Si conozco lo grande que me da el cielo  
Si ya tengo lo oscuro que me da la noche  
Si entiendo lo que pasa cuando arde el fuego  
Si se abren los caminos cuando hay estrellas  
Si puedo vivir con lo que cae al suelo  
Si no me falta la esperanza gracias a la mañana  
Yo no necesito poder.  
¿Quién manda aquí? ¿Quién?  
¿Quién manda aquí? ¿Quién?  
Tiempo de ver cómo se levanta la gente  
Yo no necesito poder.  
¿Quién manda aquí? ¿Quién?  
¿Quién manda aquí? ¿Quién?  
Tiempo de ver cómo se levanta la gente  
Yo no necesito poder.  
Van a tardar en llegar  
No me importa esperar  
Si me atrevo a cruzar  
Esa línea, no creo que vuelva  
Pero recuerda mi fe es intocable  
Y sé cómo salirme de las cuerdas  
En mí la luz y las tinieblas  
Partituras rotas todas  
En las corrientes, entre las piernas  
Pensamientos en la celda  
Si no nace, en ti siembra.  
Y si ya tengo el agua que me da la lluvia  
Si conozco lo grande que me da el cielo  
Si ya tengo lo oscuro que me da la noche  
Si entiendo lo que pasa cuando arde el fuego  
Si se abren los caminos cuando hay estrellas  
Si puedo vivir con lo que cae al suelo  
Si no me falta la esperanza gracias a la mañana  
Yo no necesito poder.  
¿Quién manda aquí? ¿Quién?  
¿Quién manda aquí? ¿Quién?  
Tiempo de ver cómo se levanta la gente  
Yo no necesito poder.

¿Quién manda aquí? ¿Quién?

¿Quién manda aquí? ¿Quién?

Tiempo de ver cómo se levanta la gente

Yo no necesito poder.

¿Quién manda?

## Tercera parte. **Formatos y diseño** Entre la poesía tradicional y la actual

Estoy convencida de que el formato y las líneas básicas de un poema deben estar determinados por el choque emocional del poeta y por las circunstancias del poema. Se trata de buscar la forma por sus posibilidades expresivas.

Mayormente, en la poesía tradicional la espacialización del poema se remite a la estrofa. Su construcción depende de los moldes preestablecidos y, en consecuencia, el ritmo procede en buena medida de la sonoridad regular de ese molde.

En la poesía moderna, el poema opera en el nivel gráfico y el ritmo depende en buena medida de esta distribución óptica. Refiriéndose al ritmo, Valéry dice que no puede definirse por la cantidad de sílabas, sino por «la respiración del estado poético».

### **La poesía clásica**

La rima y la estrofa son las estrellas de la poesía clásica.

### **La métrica**

Para algunos, la métrica es una parte esencial de la composición. Para otros, es una limitación que rechazan y prefieren el verso libre, que no permite una libertad total, sino que responde a determinadas condiciones.

Te conviene saber por qué razón escoges un formato en lugar de otro, si esa opción es la más acertada para lo que quieres transmitir. En cualquier caso, el poema debe dar la impresión de unidad.

### **GUÍA PARA IDENTIFICAR LOS DISTINTOS ASPECTOS DEL VERSO**

Verso: conjunto de palabras que tiene un número de sílabas, que riman o no con las de otros versos.

- Los acentos y las sílabas que componen el verso deben resaltar o sugerir significados.
- Cuando un verso tiene de dos a ocho sílabas se considera de arte menor y cuando tiene nueve sílabas o más, de arte mayor.
- Cuando los versos no se ajustan a un número de sílabas ni tienen rima entre ellos se les llama versos libres.

Por su medida, los versos pueden ser:

- Métricos o regulares. El verso regular repite un mismo diseño fónico, un número fijo de sílabas y una pausa después de la rima.
- Amétricos o libres. El verso libre carece de regularidad silábica, de rima y de moldes estróficos, pero cada uno de ellos responde a sus propios artificios, los tienes que crear en cada caso.

### **Cómo se mide un verso**

Saber contar las sílabas poéticas que contiene un verso nos permite ajustar el ritmo del poema. No hay límite para la longitud ni para el contenido de un verso, lo cual no es igual a que todo vale.

Según el número de sílabas (poéticas) que tenga cada verso, recibe un nombre distinto:

Verso de tres sílabas: trisílabo.

Verso de cuatro sílabas: tetrasílabo.

Verso de cinco sílabas: pentasílabo.

Verso de seis sílabas: hexasílabo.

Verso de siete sílabas: heptasílabo.

Versos de ocho sílabas: octosílabo.

Verso de nueve sílabas: enecasílabo.

Verso de diez sílabas: decasílabo.

Verso de once sílabas: endecasílabo.

Verso de doce sílabas: dodecasílabo.

Verso de catorce sílabas: alejandrino.

En la escritura del poema, todo está permitido y puede aprovecharse, siempre y

cuando se atiende a la idea de «composición», que respete la autonomía de cada verso y su coherente relación con el conjunto.

El verso regular la impone de acuerdo a una serie de normas fijas, el verso libre nos permite amoldar el poema a nuestro estado emocional, creando cada vez un ritmo nuevo, pero nunca eludiéndolo: poesía es ritmo.

El ritmo está dado en buena medida por la acentuación. En consecuencia, se recurre a las licencias métricas, que puedes ver en la sexta parte (Ritmo).

El verso oxítono –o terminado en palabra aguda– cuenta una sílaba más.

El verso paroxítono –o terminado en palabra llana– cuenta solo las sílabas del verso.

El verso proparoxítono –o terminado en palabra esdrújula o sobreesdrújula– cuenta una sílaba menos.

Existen, como en la música, versos con anacrusas y versos téticos: la anacrusa caracteriza unos de los tipos de comienzo de las melodías desde el punto de vista rítmico, así, anacrúsico es un inicio en un tiempo débil. Tético es un inicio en un tiempo fuerte, es decir, coincide con el acento.

## **El corte de los versos**

¿Qué parámetros sigues para cortar el verso y la continuación de la idea en el verso siguiente?

El corte es producto de la simultaneidad entre ritmo y sentido (o entre ritmo y respiración) que el poema impone de modo que el verso termine en una pausa y en el verso siguiente el poema vuelve a empezar.

Los poetas románticos afirmaban que la rigidez del verso neoclásico podía coartar la imaginación y paralizar el movimiento del poema y recomendaron el uso de distintas medidas de verso dentro del mismo poema (polimetría), y eliminar la rima y la métrica, una medida establecida en cada verso por el pensamiento poético y por la musicalidad.

Sin embargo, si bien el poema adquiere una mayor libertad no se trata de cortar el verso de modo arbitrario, en cualquier punto, porque afectaría al sentido. Hay que respetar la «respiración». Para ello, lee el poema en voz alta y observa qué puntos une y cuáles separa la voz.

Por ejemplo, Borges, en *Las calles*, un poema de *Fervor de Buenos Aires*, todos los versos son de distinta medida pero todos en la medida exacta de la natural respiración:

Las calles de Buenos Aires  
ya son mi entraña.  
No las ávidas calles,  
incómodas de turba y ajetreo,  
sino las calles desgastadas del barrio,  
casi invisibles de habituales,  
enternecidas de penumbra y de ocaso  
y aquellas más afuera  
ajenas de árboles piadosos  
donde austeras casitas apenas se aventuran,  
abrumadas por inmortales distancias,  
a perderse en la honda visión  
de cielo y llanura.

### **La rima: coincidencia de sonidos**

Cuando la terminación de dos o más versos se repite, coincidiendo uno con otro, se dice que tienen rima.

¿Con rima o sin rima? Mientras unos defienden la rima, otros la atacan. Para Tolstói, «los poetas son personas que saben encontrar una rima para cada palabra y combinar las palabras de diferentes maneras». Y Saltykóv-Shchedrín señala, refiriéndose a la rima: «No comprendo por qué es necesario caminar sobre un hilo y, además, agacharse cada tres pasos».

La rima es independiente de la lengua. Por ejemplo, que «corazón» rime con «ciclón» no significa que los conceptos representados por estas dos palabras tengan alguna relación. Sin embargo, el hecho de que aparezcan cercanas en un poema sugiere una vinculación, la rima crea una especie de camino invisible entre ambos vocablos. Por otra parte, destaca la palabra a la que marca, que adquiere así mayor importancia.

### **Las variantes**

La rima es final (corresponde a las palabras finales de los versos) o interna (entre las palabras interiores del poema). A su vez, es:

· **Consonante:** cuando las terminaciones de los versos son exactamente iguales, tanto en sus vocales como en sus consonantes. No hay que perder de vista que es la repetición de los sonidos y no la coincidencia exacta de las letras lo que hace la rima. De esta forma también riman suyo con orgullo, octava con sacaba y cerezo con beso.

Recuerde el alma dormida,  
avive el seso y despierte  
contemplando  
cómo se pasa la vida,  
cómo se viene la muerte  
tan callando

· **Asonante:** cuando en las terminaciones de los versos coinciden solo las vocales y no las consonantes.

¡Quién hubiese tal ventura  
sobre las aguas del mar  
como hubo el conde Arnaldos  
la mañana de San Juan!

ANÓNIMO, *Romance del conde Arnaldos*

En los poemas sin esquema de rima predeterminado puedes jugar con rimas consonantes y asonantes a la vez.

### **Tenlo en cuenta**

Pregúntate si no has sacrificado el significado de algún verso para colocar una rima.

### **Ventajas de la rima**

- Es una placentera limitación que puede dar lugar a asociaciones curiosas, casi mágicas, y permite la condensación.
- Refuerza la idea de ruptura gramatical con respecto al lenguaje cotidiano, en busca de su propia capacidad expresiva.
- Destaca la palabra que marca sobre las demás y en ella podemos volcar los valores significativos del poema y tal vez el núcleo conceptual.
- Tiene un efecto acumulativo: un par de palabras que riman no marcan un ritmo intenso, pero un modelo repetido de rima resuena en la mente del lector

y define la estructura.

- Te permite conseguir asociaciones extrañas entre los sonidos que equipara, y por lo tanto, establece nuevas asociaciones de ideas.

- Puedes experimentar recurriendo a la rima en lugares inesperados.

- Puedes variar la frecuencia de las rimas para producir un modelo interesante, como: descubrir el efecto al usar dos o tres palabras con rima consonante, probar la rima en los primeros versos y no en los últimos, plantearte un esquema de versificación (por ejemplo, riman los versos 3 y 8; 4 y 6; 5 y 10, etcétera).

- Suele dar cohesión y dinamismo al poema.

### **La estrofa (espacialización impuesta)**

La unión de varios versos que poseen una cierta medida o que tienen una rima común y un sentido propio da lugar a la estrofa. Al escribir un poema estrófico deberás encontrar un sentido en cada estrofa y una conexión entre todas las que lo componen. Se suele decir que el molde más perfecto es el del soneto.

En su conjunto, representan un esquema que configura la realidad que el poeta compone.

Así, puedes, por ejemplo, tensar la primera estrofa y desarrollar las restantes de modo más sosegado. O al revés. Las posibilidades son muchas. Busca la tuya.

### **Estructuras fijas**

Puedes retomar las formas existentes (para lo cual te conviene conocerlas a fondo), adaptarlas, trastocarlas o innovar.

Estrofas abiertas son las que no tienen que tener obligatoriamente la misma medida.

Estrofas simples son la serie épica, el romance y la silva, la redondilla, la quintilla, la lira y el cuarteto.

Estrofas compuestas son aquellas en las que dos o más unidades se ajustan a una disposición regular: la canción trovadoresca, el villancico, la glosa y el soneto.

## El soneto

Está compuesto por catorce versos endecasílabos con rima consonante, en cuatro estrofas; las dos primeras estrofas de cuatro versos cada una desarrollan el asunto del poema, y las dos últimas, de tres, llevan a cabo un cambio de pensamiento o de nueva percepción. Hay sonetos de diecisiete versos (un terceto adicional).

### · Sonetos de ingenio

Las alteraciones con respecto al soneto clásico han dado como resultado unas cuantas variaciones, entre las que se incluyen el humor y el juego.

Ejemplo:

Este soneto de ingenio conserva los dos elementos de la rima de los cuartetos también en los tercetos:

Por la rosa ofrecida en los pasillos  
de un tren que me llevaba o me traía  
me nació –qué sé yo– una alegría:  
no eran agujas diarios cigarrillos

eran rosas parece tan sencillo  
si un niño vende flores cualquier día,  
pero ayer lo gocé y parecía  
que llevaba el verano en el bolsillo.

Mi corazón eglógico de grillo  
se acercó a comprar la fantasía  
escondida en los fondos de mi altillo.

Me detuve a escuchar cómo ofrecía:  
«En la rosa, la fija de potrillos»  
y desandé mi vuelo en agonía.

ALCIRA BAS, *La rosa*

· El soneto encadenado. A partir del segundo verso, la palabra inicial de cada verso recoge la rima final del anterior.

· El soneto con repetición. La última palabra de cada verso es principio del siguiente.

- El soneto bilingüe. Está escrito en dos lenguas, generalmente en latín y español.
- El soneto agudo y esdrújulo. Los versos acaban en palabras agudas o esdrújulas, respectivamente.
- El soneto acróstico. En los acrósticos más sencillos, las letras iniciales de cada verso, leídas de arriba hacia abajo, componen una palabra, como el nombre de la persona a la que se dedica el poema, o de un país.

En otros, las dos columnas de iniciales destacadas, leídas de arriba abajo, componen el título del poema.

Ejemplo: es una dedicatoria a una persona cuyas características y cualidades definen las palabras de la derecha:

*Gloria de Aragón, I Duque de Amalfi*

Guerrero insigne, Ilustre y Poderoso,  
 Laureado de Dafne por Prudente;  
 Onor del orbe, Ulises Eminente,  
 Romano César, Que triunfo Animoso,  
 Iris de Flandes, Vencedor Famoso,  
 Alejandro sin par Ector Valiente,  
 De cuya fama, Dulce y Refulgente  
 Está el imperio Eterno y Victorioso;  
 Atlante en fuerza, Aquiles Aplaudido,  
 Rayo en la guerra, Marte en ser Soldado,  
 Aníbal de Cartago, Amón Temido,  
 Gloria de Siena, Lauro Venerado,  
 Onor de Flandes, donde sois Querido  
 Norte de Italia, donde sois Amado.

ANÓNIMO, *Vida y hechos de Estebanillo González*

- El soneto con eco. En cada verso la palabra que rima repite total o parcialmente la palabra que la precede.

Antes que al pobre yo despida, pida  
 Dios mío, harina a su molino, lino.

También puede adoptar forma de diálogo:

Leónido: Cristo:

[...] [...]

Y pretendiendo deshonralla Honralla  
Y aunque de mar tan afanado A nado  
He de volver al regalado Ado  
Por defender a quien me acalla Calla

LOPE DE VEGA, *Ingrato cielo*

### La copla de pie quebrado

Recibe este nombre, ya que su estructura hace que, al leerla, produzca un ritmo cortado, como una especie de cojera. Está formada por versos octosílabos, interrumpidos cada cierto tiempo por un verso tetrasílabo. Tienen rima consonante.

Recuerde el alma dormida  
avive el seso y despierte  
contemplando  
cómo se pasa la vida  
cómo se viene la muerte  
tan callando.

Jorge Manrique, de las *Coplas a la muerte de su padre*

### El romance

Es un tipo de poema que tiene un número indeterminado de versos octosílabos, los pares con rima asonante, y los impares, libres:

Verde que te quiero verde.  
Bajo la luna gitana,  
las cosas la están mirando  
y ella no puede mirarlas

FEDERICO GARCÍA LORCA (fragmento)

## GUÍA PARA IDENTIFICAR OTRAS FORMAS ESTRÓFICAS

**Pareado:** es la estrofa mínima. Consta de dos versos que, en su gran mayoría, presentan el mismo número de sílabas y la misma rima.

**Terceto:** tres versos endecasílabos con rima consonante.

**Soleá:** tres versos de arte menor (8 sílabas los más comunes, pero los hay de 6 y de 7), con rima asonante.

**Triplet:** ocho versos, el cuarto y el séptimo son repetición del primero, y el último es repetición del segundo.

**Cuarteta:** estrofa de cuatro versos octosílabos con rima consonante.

**Redondilla:** estrofa de cuatro versos octosílabos con esquema de rima consonante.

**Cuarteto:** cuatro versos endecasílabos, o decasílabos, dodecasílabos o alejandrinos, con rima consonante.

**Cuaderna vía:** cuatro versos alejandrinos con esquema de rima consonante.

**Endecha:** estrofas de cuatro versos hexasílabos con esquema de rima asonante.

**Copla:** estrofa de cuatro versos octosílabos, riman los pares con rima asonante y los versos impares son blancos o sueltos.

**Seguidilla simple:** cuatro versos heptasílabos y pentasílabos combinados, con esquema de rima asonante.

**Quintilla:** cinco versos octosílabos con rima consonante.

**Quinteto:** similar a la quintilla, con la diferencia de que este es de arte mayor, generalmente con versos decasílabos o endecasílabos.

**Lira:** estrofas de cinco versos en combinaciones de heptasílabos y endecasílabos, con rima consonante.

**Sexteto lira:** estrofas de seis versos en diversas combinaciones de endecasílabos y heptasílabos, rima consonante y el último verso siempre es endecasílabo.

**Sextilla:** seis versos octosílabos en dos estrofas con rima consonante.

**Copla de pie quebrado:** dos sextillas octosílabas y tetrasílabas combinadas, con rima consonante, producen un ritmo cortado.

**Sextina o sexta rima:** seis versos de arte mayor con rima consonante.

**Septina o seguidilla con bordón:** siete versos heptasílabos y pentasílabos combinados, con rima asonante.

**Octavilla:** ocho versos octosílabos, con rima consonante.

**Octava real:** ocho versos endecasílabos, con rima consonante.

**Octava italiana (o aguda):** ocho versos endecasílabos con rima consonante, en el verso final de cada cuarteto la rima debe ser aguda.

**Copla de arte mayor:** ocho versos dodecasílabos con rima consonante.

**Copla real y décima o espinela:** diez versos octosílabos con rima consonante.

**Ovillejo:** estrofa de diez versos, tres pareados (de 8 y 4 sílabas) y una redondilla (de 8 sílabas), rima consonante.

**Sonetillo:** catorce versos octosílabos con rima consonante.

**Romancillo:** versos hexasílabos sin número determinado de estrofas, con rima asonante en la forma xaxaxx.

**Romance endecha:** versos heptasílabos sin número determinado de estrofas, con rima asonante.

**Silva:** sin un número determinado de versos, en estrofas de heptasílabos y endecasílabos, con rima consonante en diversas combinaciones.

**Estancia:** sin un número determinado de versos, estrofas de rima consonante y con el mismo número de versos en combinaciones de heptasílabos y endecasílabos.

**Madrigal:** sin número determinado de versos, combinaciones de heptasílabos y endecasílabos con rima consonante.

**Zéjel:** versos octosílabos: un estribillo (un pareado o un tercetillo), una mudanza de tres versos monorrimos y un cuarto verso de vuelta que rima con el estribillo.

**Villancico:** versos heptasílabos u octosílabos: un estribillo de dos o cuatro versos, una redondilla como mudanza y dos o tres versos que sirven de enlace con el estribillo (el último rimando con este), repitiéndose en cada estrofa durante todo el poema.

**Estrofa sáfica:** sin número determinado de estrofas, versos libres, tres endecasílabos y un pentasílabo.

## **El verso libre**

El simbolismo introdujo el verso libre. Arthur Rimbaud, Charles Baudelaire, Paul Verlaine, Stéphane Mallarmé, entre otros, fueron los poetas malditos, que no se sentían representados por la sociedad burguesa y así el verso libre representa la ruptura con esa sociedad. Estaban más interesados en percibir la realidad a través de los sentidos y en transformarla en poemas mediante

símbolos y resonancias musicales. Decían que el arte, más que un reflejo de la realidad exterior, debía surgir de la energía interior más profunda. Más que retrato, canto, reflexión.

### **Sus rasgos**

Mientras que en el verso regular, característico de la poesía tradicional, el ritmo está impuesto por un número fijo de sílabas, la rima y la pausa métrica; en el verso libre es la emoción del poeta quien determina el ritmo. Diseña un nuevo molde para cada poema: la medida es oscilante al principio y acepta la presencia ocasional de cualquier metro, rima o estrofa.

Es decir, la intuición o la emoción marcan el ritmo.

Se caracteriza por su alejamiento intencionado de la rima y el metro. Se aproxima a la prosa poética, pero conserva la disposición tipográfica en líneas sangradas propia del verso.

Pero esto no quiere decir que no responda a ciertas pautas, sino que genera su propio código y su propio orden interno, de modo que conserva ciertos artificios gracias a los cuales mantiene el ritmo. Dos ejemplos de versos más cortos y más largos que presentan una amplia libertad formal, pero tienen una melodía propia:

#### Ejemplo 1:

La tierra lleva por la tierra;  
mas tú, mar,  
llevas por el cielo.  
¡Con qué seguridad de luz de plata y oro  
nos marcan las estrellas  
la ruta! –Se diría  
que es la tierra el camino  
del cuerpo,  
que la mar es el camino,  
del alma.

JUAN RAMÓN JIMÉNEZ, *Nocturno soñado*

#### Ejemplo 2:

La espera sosegada,

esa esperanza siempre verde,  
pájaro, paraíso, fasto de plumas no tocadas,  
inventa los ramajes más altos,  
donde los colmillos de música,  
donde las garras poderosas, el amor que se clava,  
la sangre ardiente que brota de la herida,  
no alcanzará, por más que el surtidor se prolongue,  
por más que los pechos entreabiertos en tierra  
proyecten su dolor o su avidez a los cielos azules.

VICENTE ALEIXANDRE, *La selva y el mar*

## **El ritmo**

El ritmo del verso libre responde a distintas versiones:

–El ritmo de pensamiento, se reconoce por su estructura, no se trata de cualquier repetición sino de palabras clave y estructuras oracionales, marca un ritmo sintáctico que dirige un pensamiento hacia un fin. Repeticiones como las anáforas, los paralelismos sintácticos y semánticos, los dobles, los triletes y otros recursos contribuyen a lograr cierta homogeneidad estructural, como por ejemplo en *Por lo visto*, de Pavese:

Por lo visto es posible declararse hombre,  
por lo visto es posible decir no.  
De una vez y en la calle, de una vez, por todos  
y por todas las veces en que no pudimos.

Importa por lo visto el hecho de estar vivo.  
Importa por lo visto que hasta la injusta fuerza  
necesite, suponga nuestras vidas, esos actos mínimos  
a diario cumplidos en la calle por todos.

Y será preciso no olvidar la lección:  
saber, a cada instante, que en el gesto que hacemos  
hay un arma escondida, saber que estamos vivos  
aún. Y que la vida  
todavía es posible, por lo visto.

–El ritmo interior o ritmo personal, en el que la emoción se traslada mediante conexiones sintácticas.

–El ritmo de imágenes libres en el que se aproximan imágenes y metáforas sin

enlaces sintácticos, como hace Vicente Huidobro:

Sobre la nieve se oye resbalar la noche  
la canción caía de los árboles  
y tras la niebla daban voces  
de una mirada encendí mi cigarro  
cada vez que abro los labios  
inundo de nubes el vacío  
en el puerto  
los mástiles están llenos de nidos  
y el viento  
gime entre las alas de los pájaros  
las Olas Mecen El Navío Muerto  
yo en la orilla silbando  
miro la estrella que humea entre mis dedos.

### Las variantes

Entre los versos libres, hay estas variantes:

- Verso blanco: aunque no presenta rima, mantiene un número de sílabas regular con respecto al resto de los versos de la estrofa o composición de la que forma parte.

Esta corona, adorno de mi frente,  
esta sonante lira y flautas de oro,  
y máscaras alegres que algún día  
me disteis, sacras Musas, de mis manos  
trémulas recibid, y el canto acabe,  
que fuera osado intento repetirle.  
He visto ya cómo la edad ligera,  
apresurando a no volver las horas,  
robó con ellas su vigor al numen.

LEANDRO F. DE MORATÍN, *Elegía a las Musas*

O como estos cuatro alejandrinos blancos:

Quiero amor o la muerte, quiero morir del todo,  
quiero ser tú, tu sangre, esa lava rugiente  
que regando encerrada bellos miembros extremos  
siente así los hermosos límites de la vida.

VICENTE ALEIXANDRE

· Versos semilibres: son el menor, el medio, el mayor y el libre medio.

–Menor. Combinación de metros cortos, entre cuatro y siete sílabas, sueltos o rimados.

Naranja y limón.  
Ay la niña  
del mal amor.  
Limón y naranja.  
Ay la niña,  
de la niña blanca.

FEDERICO GARCÍA LORCA, *Naranja y limón*

–Medio. Combinación de metros que oscilan entre ocho y doce sílabas, pero sus medidas discrepan de la acentuación correspondiente a la métrica regular y prescinden de la rima.

Después de muchos años de ausencia  
busqué la casa primordial de la infancia  
y aún persevera forastero su ámbito.  
Mis manos han tanteado los árboles  
como quien besa a un durmiente  
y he copiado andanzas de antaño  
como quien practica un verso olvidado.

JORGE LUIS BORGES, *La vuelta*

–Mayor. Combinación de medidas que, en su mayoría, fluctúan entre nueve y catorce sílabas, con algunos versos rimados y, a menudo, coincidentes con metros regulares.

A medida que asciende por el cielo tardío,  
la luna parece que inciensa  
un sopor mezclado de dulce estío,  
y el sueño va anulando el albedrío  
en una horizontalidad de agua inmensa.

LEOPOLDO LUGONES, *Luna campestre*

### **Ventajas del verso libre**

· Dejar fluir el pensamiento y los sentimientos con más libertad al no estar regidos por la rima. Por ejemplo, su extensión no depende de la métrica.

- Combinar versos regulares y libres en el mismo poema, e incluso estrofas consagradas, como lo hicieron los modernistas, que modificaron el soneto con gran libertad.

- Combinar versos largos y cortos vinculando la significación emocional en cada caso: para los versos largos una actitud y para los cortos, otra distinta. Por ejemplo, los largos pueden ser más descriptivos, y los cortos (incluso de una sola palabra) pueden contribuir a mostrar la tensión de la circunstancia poética.

- Utilizar el espacio en blanco para crear cortes dramáticos en el significado (encabalgamientos y braquistiquios) que potencian el significado, los encabalgamientos son intencionales (no obligatorios como en el verso regular). Por lo tanto, cuando percibes que tu ritmo interno se desborda, recurre a él.

- Prescindir de la puntuación.

### **Tenlo en cuenta**

No es más fácil escribir en verso libre que en verso regular.

### **La prosa poética**

Tiene un punto de contacto con el verso libre y con el relato, pero no se la puede confundir con un cuento o un relato ya que lo más importante de la prosa poética no radica en narrar hechos, sino en transmitir sentimientos.

Por una parte, la segmentación de los estados emotivos, productores de un ritmo singular, diferencia a la prosa poética de la prosa propiamente dicha.

Contiene los mismos elementos que el poema, salvo los elementos formales. Es decir, no recurre al verso ni a la tensión característica entre métrica y sintaxis y las unidades métricas que pone en movimiento son las del verso libre y no las de la prosa narrativa. Mira esta de Gabriela Mistral:

No había visto antes la verdadera imagen de la Tierra. La Tierra tiene la actitud de una mujer con un hijo en los brazos. Voy conociendo el sentido maternal de las cosas. La montaña que me mira también es madre, y por las tardes la neblina juega como un niño por sus hombros y sus rodillas...

Como ves, la prosa poética es una forma de narración fragmentaria donde la poesía se impone gracias al retaceo de la información o a ciertos artificios tales como la metáfora o la imagen:

Tanto soñé contigo que pierdes tu realidad.  
¿Todavía hay tiempo para alcanzar ese cuerpo vivo y besar  
sobre esa boca el nacimiento de la voz que quiero?  
Tanto soñé contigo que mis brazos, habituados a cruzarse sobre  
mi pecho cuando abrazan tu sombra, quizá ya no podrían  
adaptarse al contorno de tu cuerpo.  
Y frente a la existencia real de aquello que me obsesiona y  
me gobierna desde hace días y años, seguramente me  
transformaré en sombra.  
Oh balances sentimentales.  
Tanto soñé contigo que seguramente ya no podré despertar.  
Duermo de pie, con mi cuerpo que se ofrece a todas las  
apariencias de la vida y del amor y tú, la única que cuenta  
ahora para mí, más difícil me resultará tocar tu frente  
y tus labios que los primeros labios y la primera frente  
que encuentre.  
Tanto soñé contigo, tanto caminé, hablé, me tendí al lado de  
tu fantasma que ya no me resta sino ser fantasma entre  
los fantasmas, y cien veces más sombra que la sombra que  
siempre pasea alegremente por el cuadrante solar de tu vida.

ROBERT DESNOS, *Tanto soñé contigo*

Esta otra de Miguel Ángel Guerrero Oncins, *Jueves*, amalgama el tiempo, el amor y lo poético propiamente dicho:

El jueves es un buen día para combinar tus besos con mi poesía, no quiero viernes, ni fines de semana, ni lunes, martes o miércoles, solo jueves de recuerdos, de futuros, de verte en tus rincones sentada bajo la atenta mirada de tus libros. Siempre acariciabas mis manos para repetirme, los jueves son poéticos, mira la plaza, escucha. Se puede contar, cantar o musicar; pero las letras de tus labios no admiten recibos devueltos. Novelar tu poesía es narrar de por vida tus jueves de plaza poéticos entre alegres bailes de cuerpos expuestos al ritmo frenético, callejero, de los bares convertidos en tiendas de juego y misterio, en versos ajustados a las cinturas de los potros salvajes deseosos de releer tus entretenidas entretelas con golpes húmedos huecos de adioses llenos de llegadas, de puertos con amarres fuertes para tus palabras de nocturnos jueves. Porque el jueves es de corta edad, solo cumple un tercio, el tercio donde se juega la vida el caballero en torneo, la dama en el tablero y tus pasiones con mis dedos se van cubriendo.

En cuanto a Oliverio Girondo, que trabaja la prosa poética y los poemas gráficos, provoca encuentros sorprendentes entre las cosas, asociaciones semánticas inesperadas, y consigue una nueva mirada del mundo.

*Exvoto* es un buen ejemplo:

Las chicas de Flores, tienen los ojos dulces, como las almendras azucaradas de la Confitería del Molino, y usan moños de seda que les liban las nalgas en un aleteo de mariposa.

Las chicas de Flores, se pasean tomadas de los brazos, para transmitirse sus estremecimientos, y si alguien las mira en las pupilas, aprietan las piernas, de miedo de que el sexo se les caiga en la vereda.

Al atardecer, todas ellas cuelgan sus pechos sin madurar del ramaje de hierro de los balcones, para que sus vestidos se empurpuren al sentirlas desnudas, y de noche, a remolque de sus mamas – empavesadas como fragatas– van a pasearse por la plaza, para que los hombres les eyaculen palabras al oído, y sus pezones fosforescentes se enciendan y se apaguen como luciérnagas.

Las chicas de Flores, viven en la angustia de que las nalgas se les pudran, como manzanas que se han dejado pasar, y el deseo de los hombres las sofoca tanto, que a veces quisieran desembarazarse de él como de un corsé, ya que no tienen el coraje de cortarse el cuerpo a pedacitos y arrojárselo, a todos los que les pasan la vereda.

### **Tenlo en cuenta**

Si recurres a la prosa poética, hazlo con un propósito.

A veces, Rilke lo hace; por ejemplo, en una de las *Elegías del Duino*.

Eliot la emplea en *La tierra baldía* o en *Los cuatro cuartetos*.

Dámaso Alonso, en los poemas de *Hijos de la ira*.

### **LA COCINA DEL POETA**

Para los poetas de la generación beat, como Charles Olson, el poema es un encadenamiento sucesivo y rápido de percepciones crecientes. Por tanto, la extensión del verso depende del ritmo respiratorio del poeta en el momento de la creación y el poema se construye «de la cabeza a la sílaba por medio del oído; y del corazón a la línea o verso por medio de la respiración». Sin embargo, nada más rítmico que la poesía correspondiente al verso libre, como lo demuestra, entre otros, Vicente Huidobro.

También César Vallejo, por ejemplo en el siguiente poema, *La violencia de las horas*, del que puedes «imitar» la construcción, el primer verso es breve y señala lo colectivo. En los restantes, enumera una causa y un causante, para lo cual recurre a la repetición y el paralelismo, y el último verso también es breve y particular, en primera persona:

Todos han muerto.

Murió doña Antonia, la ronca, que hacía pan barato en el burgo. Murió el cura Santiago, a quien placía le saludasen los jóvenes y las mozas, respondiéndoles a todos, indistintamente: «¡Buenos días José!» «¡Buenos días, María!» Murió aquella joven rubia, Carlota, dejando un hijito de meses, que luego también murió a los ocho días de la madre. Murió mi tía Albina, que solía cantar tiempos y modos de heredad, en tanto cosía en los corredores, para Isidora, la criada de oficio, la honrosísima mujer. Murió un viejo tuerto, su nombre no recuerdo, pero dormía al sol de la mañana, sentado ante la puerta del hojalatero de la esquina. Murió Rayo, el perro de mi altura, herido de un balazo de no se sabe quién. Murió Lucas, mi cuñado en la paz de las cinturas, de quien me acuerdo cuando llueve y no hay nadie en mi experiencia. Murió en mi revólver mi madre, en mi puño mi hermana y mi hermano en mi víscera sangrienta, los tres ligados por un género triste de tristeza, en el mes de agosto de años sucesivos. Murió el músico Méndez, alto y muy borracho, que solfeaba en su clarinete tocatas melancólicas, a cuyo articulado se dormían las gallinas de mi barrio, mucho antes de que el sol se fuese.

Murió mi eternidad y estoy velándola.

## **El diseño visual**

El sentido del poema se refuerza o se disgrega según cuál sea la distribución de palabras y signos gráficos en el papel. Los blancos entre palabra y palabra, entre verso y verso, entre estrofa y estrofa, guían la lectura y aportan significaciones.

Se trata de disponerlas en la página en blanco en un orden estético, configurando un conjunto arquitectónico perfecto.

En la poesía visual como el caligrama y el metagrafo no recurras a determinada estrofa o a un determinado dibujo por comodidad, sino porque ese artificio te permita plasmar una intención específica, modelar tu pensamiento.

Espaciar es también manifestar o traducir un ritmo.

En este caso, las reglas provienen del estado de ánimo que embarga al poeta, que subraya así las recurrencias fónicas y el valor melódico del verso, y su consecuente relación con los otros versos.

Algunas variantes:

· Como una línea fragmentada en dos partes, a cada una de las cuales corresponde un concepto complementario, como en *Ajedrez*, de Gerardo Diego:

Alguna vez ha de ser

La muerte y la vida  
me están  
jugando al ajedrez

· Como una escalera, en la que los peldaños inferiores son iguales y más largos que los restantes:

Subo  
asciendo  
el próximo peldaño  
se detiene en tus labios  
y son tus besos, mi efímero triunfo en esta tarde ausente.

· Como una forma segmentada

destrucción

Predije un holocausto genocidio  
indiferencia  
desamor  
personal ruptura  
olvido  
horas  
interminable días  
tiempo

· **El caligrama** presenta una disposición tipográfica que representa una figura relacionada con el tema o el objeto evocado. Guillaume Apollinaire, en *Caligramas*, imita con el texto la figura de una casa, la de un arbusto, la de unos amantes acostados, la ascensión del humo de un cigarro, etcétera.

Este caligrama de Oliverio Girondo se titula *El hombre*, y lo representa:

Yo no sé nada  
Tú no sabes nada  
Ud. no sabe nada  
Él no sabe nada  
Ellos no saben nada  
Ellas no saben nada  
Uds. no saben nada

Nosotros no sabemos nada.

La desorientación de mi generación tiene su explicación en la dirección de nuestra educación, cuya

idealización de la acción era —¡sin discusión!—  
 una mistificación, en contradicción  
 con nuestra propensión a la me-  
 ditación, a la contemplación y  
 a la masturbación. (Gutural,  
 lo más guturalmente que  
 se pueda.) Creo que  
 creo en lo que creo  
 que no creo. Y creo  
 que no creo en lo  
 que creo que creo.

«Cantar de las ranas»

¡Y	¡Y	¿A	¿A	¡Y	¿Y
su	ba	llí	llá	su	ba
bo	jo	es	es	bo	jo
las	las	tá?	tá?	las	las
es	es	¡A	¡A	es	es
ca	ca	quí	cá	ca	ca
le	le	no	no	le	le
ras	ras	es	es	ras	ras
arri	aba	tá	tá	arri	aba
ba!...	jo!...	...	...	ba!...	jo!...

- **El metagrafo** consiste en escribir trasponiendo las letras con el fin de producir un determinado efecto (*aril* por *decir*: efecto de arcaísmo; *veso* por *beso*: efecto de comicidad).
- **La metátesis** consiste en cambiar el orden de las letras.
- **El anagrama** consiste en combinar las letras contenidas en una palabra específica. Una palabra se deconstruye para que otras nazcan y a su vez todas se corresponden para crear una rítmica sonoridad.
- **El poema romboidal** es un poema de catorce versos de forma romboidal. Por ejemplo, el primer verso se compone de una sola palabra; el segundo, de dos palabras; el tercero, de tres; y así hasta el séptimo. En el octavo decrecen hasta el décimocuarto, que vuelve a tener una sola palabra.

**Tenlo en cuenta**

Escribir poesía es, en buena medida, destacar y elegir el lugar que deben ocupar las palabras según tu deseo más íntimo. Es una elección subjetiva. De la disposición de algunas palabras clave depende la fuerza temática.

### LA COCINA DEL POETA

Walt Whitman prefirió un tipo de verso desigual de gran extensión: el versículo (tomado de la versión inglesa de la Biblia). Gustave Kahn y Jules Laforgue lo adaptaron a sus necesidades.

Mallarmé lo resumía así: «Asistimos a un espectáculo extraordinario, único, en la historia de la poesía: cada poeta puede esconderse en su retiro para tocar con su propia flauta las tonadillas que le gustan; por primera vez, desde siempre, los poetas no cantan atados al atril. Hasta ahora –estará usted de acuerdo– era preciso el acompañamiento de los grandes órganos de la métrica oficial. ¡Pues bien! Los hemos tocado en demasía, y nos hemos cansado de ellos».

Goethe lo probó en *Prometheus*, y Heinrich Heine en 22 de sus poemas.

Juan Ramón Jiménez escribió en verso libre su *Diario de un poeta recién casado*.

### IDEAS PRÁCTICAS PARA ESCRIBIR UN POEMA

Escribe un poema de verso libre que cumpla las siguientes condiciones:

- Los versos del primer cuartero serán preguntas.
- Los versos del segundo, respuestas.

Convierte un poema de estructura tradicional en otro de estructura moderna agregando lo que necesites y a partir del siguiente soneto de Federico García Lorca, *El poeta pide a su amor que le escriba*, escribe un poema de verso libre:

Amor de mis entrañas, viva muerte,  
en vano espero tu palabra escrita  
y pienso, con la flor que se marchita,  
que si vivo sin mí quiero perderte.

El aire es inmortal. La piedra inerte

ni conoce la sombra ni la evita.  
Corazón interior no necesita  
la miel helada que la luna vierte.

Pero yo te sufrí. Rasgué mis venas,  
tigre y paloma, sobre tu cintura  
en duelo de mordiscos y azucenas.  
Llena, pues, de palabras mi locura  
o déjame vivir en mi serena  
noche del alma para siempre oscura.

Escribe un caligrama que gire en torno a uno de los temas siguientes:

- La lluvia.
- El viento.
- El vacío.
- El reloj.

## Cuarta parte. **Formas muy breves**

### **El haiku y sus parientes**

El haiku es una especie de *satori* o iluminación. Se vincula con la filosofía zen y capta un momento mínimo.

Consta de 17 sílabas repartidas en versos de 5, 7 y 5 sílabas. La brevedad del haiku no es formal; no es un pensamiento rico reducido a una forma breve, sino un acontecimiento breve que encuentra su forma justa. Alguien lo describió como «la visión sin comentario». Es el arte de la concisión. Es poesía japonesa que concibe la existencia como frágil y precaria. De allí, surgen las características del haiku.

### **La actitud según la tradición zen**

En este caso, las actitudes ante el poema provienen del estado espiritual y se refiere, principalmente, a asuntos de carácter emotivo:

–*Sabi*: es la de una tranquila soledad, cuando el entorno del poeta destila paz.

–*Wabi*: es el reconocimiento de las cosas cotidianas con naturalidad, cuando está triste y siente una especie de vacío y búsqueda interior.

–*Aware*: es el eco del pasado; es una tristeza u otra emoción teñida de nostalgia.

–*Yugen*: es la percepción enigmática del sentido de las cosas de modo que capta un hecho súbito y misterioso que sugiere un enigma.

El tono más frecuente es el de una suave melancolía (añoranza, fugacidad del tiempo y de la vida, condensadas en imágenes como la caída de la flor del cerezo, las hojas dispersas en otoño, etcétera).

Aunque la ambigüedad envuelve al conjunto, su marcado anti-intelectualismo se manifiesta en el uso de imágenes concretas.

### **Método para escribir un haiku**

–Se compone de dos partes contrapuestas. Octavio Paz afirma: «El haiku se divide en dos partes, separadas por una palabra cuchillo: *kireji*. Una da la condición general y la ubicación temporal y espacial del poema (otoño o

primavera, medio día o atardecer, un árbol o una roca, la luna, un ruiseñor); la otra, relampagueante, debe contener un elemento activo. Una es descriptiva y casi enunciativa; la otra, inesperada».

Por lo tanto, la percepción poética surge del choque entre dos partes y del traspaso de una realidad a otra como método para provocar la chispa.

–El silencio es elocuente tras el choque entre esos dos aspectos diversos:

Vuelvo irritado  
–más luego, en el jardín:  
el joven sauce

RYATA

–La ambigüedad: señala elementos sin definirlos:

Noche de estío:  
el sol alto despierto,  
cierro los párpados.

MORITAKE

–No emplea la rima ni la versificación acentual:

Año del tigre:  
niebla de primavera  
¡también rayada!

–Gracias en parte a la metonimia, el haiku es simbólico sin ser metafórico, como en el siguiente ejemplo de Basho:

Llego por el sendero de la montaña.  
¡Ah! ¡Esto es maravilloso!  
¡Una violeta!

–Emplea juegos de palabras con un sentido conceptual. Se los asocia con el relámpago:

Es primavera  
la colina sin nombre  
entre la niebla.

BASHO

–Incorpora cuatro perspectivas:

### 1) La contemplación del mundo y la naturaleza:

La rama seca  
Un cuervo  
Otoño-anocheecer.

BASHO

### 2) Destaca el cosmos:

Luna montañesa,  
también iluminas  
al ladrón de flores.

ISSA

### 3) La referencia al hombre:

Bajo las abiertas campánulas  
comemos nuestra comida,  
nosotros, que solo somos hombres.

BASHO

### 4) La referencia a los animales:

Al Fuji subes  
despacio –pero subes,  
caracolito.

Miro en tus ojos,  
caballito del diablo,  
montes lejanos.

Maravilloso:  
ver entre las rendijas  
la Vía Láctea.

ISSA

–Utiliza combinaciones insólitas de sonidos. Especialmente emplea los siguientes:

#### · Onomatopeyas:

Un viejo estanque:  
salta una rana ¡zas!

- Imágenes sonoras: parte de la sonoridad de un hecho y la traslada al poema.

## **El epigrama**

Presenta formas diferentes con rima asonante y consonante, y una gran agudeza generalmente satírica, como los de Ernesto Cardenal, uno de los cuales dice:

Me contaron que estabas enamorada de otro  
y entonces me fui a mi cuarto  
y escribí ese artículo contra el Gobierno  
por el que estoy preso.

## **La brevedad cunde en las redes**

Posiblemente, también el medio cambia la forma de hacer poesía. En Internet, con las nuevas tecnologías, los poemas se remiten a las frases breves, la intensidad, la hibridación del género, los temas más viscerales, las nuevas ideas relacionadas con la tecnología, próximas al arte. Hay programas de ordenador que permiten componer poemas a través de un sistema que traduce un primer verso al inglés, y busca sinónimos que va retraduciendo en distintas combinaciones.

Dice la periodista Patricia Chung: «... día a día las redes sociales se convierten en el medio ideal para la creatividad de poetas alrededor del mundo, unos consagrados, unos comenzando y otros que se han vuelto famosos en su Instagram, blog y webs gracias a una población que cada vez más tiene acceso a las redes sociales en un mundo globalizado donde no importa mucho quién dice el mensaje, ni en qué parte del mundo está, lo que importa es a quién pueda llegar. ¿Está de moda la poesía? ¿Hay un boom de lectores ávidos?».

## **LA COCINA DEL POETA**

Los consejos de Shaikú para escribir haiku, aptos para la poesía en general:

- Sé natural.
- Ten en cuenta la perspectiva. Las cosas grandes lo son, sin duda, pero también las pequeñas pueden ser grandes si se ven de cerca.
- Un haiku no es una proposición lógica y no debe mostrar el proceso reflexivo.
- Sé conciso, omite cuanto no es útil.
- Haz acopio directo de material; no lo tomes de otros haikus.
- Emplea imágenes tomadas de la fantasía y de la realidad, pero prefiere estas últimas.

### **Ideas prácticas para escribir un poema**

Escribe un haiku a partir de estos temas, pero empleando una actitud zen distinta en cada caso:

la muerte

el amor

la pobreza

la existencia

## Quinta parte. **Composición**

Una vez que has decidido el formato, debes concentrarte en la composición del poema. Ten en cuenta que la arquitectura bien integrada también provoca resonancias emotivas en el lector, desde el desasosiego hasta la alegría perturbadora. En este sentido, una construcción eficaz depende en buena medida de la unidad, el hilo central fragmentado o no, la sintaxis, vinculados entre sí a los todos los componentes: el dominio aislado de cualquier elemento mientras que los demás fallan hace zozobrar el conjunto.

### **Los componentes**

Los componentes del poema responden a la compulsión rectora del poeta: el eje, el lugar, el interlocutor, el título.

### **El eje**

El poema se sostiene en su eje, que marca el crecimiento y la transformación a la vez que facilita la cohesión y es una cierta guía para el lector.

Puede ser, ilógico, irracional, absurdo, pero siempre coherente con los restantes elementos, que deben girar en torno a él. Se asemeja al hilo conductor de la narrativa, pero se diferencia porque el tiempo en poesía es emocional. Por lo tanto, imaginamos el eje, no solo temático, que es el más evidente y el más fácil de tender, sino un eje vertebral del poema que crece y no se desvía innecesariamente hacia otro poema posible.

Puede ser fonético, semántico, gráfico.

Por ejemplo, las variaciones de una imagen en torno a la idea «te deseo» o «yo soy». En el siguiente poema, el tema se define en los cuatro primeros versos, y en los restantes se completa el pensamiento, dando lugar a un eje bien organizado centrado en los sueños de los hombres desde el inicio hasta la conclusión:

Sueña el rico en su riqueza,  
que más cuidados le ofrece;

sueña el pobre que padece  
su miseria y su pobreza;  
sueña el que a medrar empieza,  
sueña el que afana y pretende;  
sueña el que agravia y ofende;  
y en el mundo, en conclusión,  
todos sueñan lo que son  
aunque ninguno lo entiende.

CALDERÓN DE LA BARCA

## El inicio

Entre las distintas variantes para iniciar un poema, que también podrían ser útiles para finalizarlo, cito:

- Las gramaticales y sintácticas: los complementos circunstanciales en el verso inicial sugieren una atmósfera.

Ejemplo 1:

De modo:

Tan anchamente se ilumina el llano

JORGE GUILLÉN

Definitivamente cantaré para el hombre

BLAS DE OTERO

Ejemplo 2:

De tiempo:

A veces en la noche yo me revuelvo [...]  
y paso largas horas preguntándole [...]  
y paso largas horas oyendo [...]  
y paso largas horas gimiendo [...]

DÁMASO ALONSO

- Los modos verbales: por ejemplo, el modo imperativo permite combinar la dureza del tono con la ternura y el lirismo en *Onza criminal*, de Miguel Aranda:

Disparen a la poesía.

Ahoguen los versos en sus manos  
a golpes contra mi corazón y las palabras.  
Asesinen a los poetas en las nubes,  
a la canción de la lluvia  
y a las rosas en las rosas.  
Disparen a todo lo que siente,  
asesinen a los amaneceres.  
Apunten sus pistolas para darnos,  
seremos culpables de morir con los labios llenos de versos.

- Combinar dos clases específicas de palabras, unas en el primero, y otras en el segundo verso, por ejemplo, el primer verso solo verbos y el segundo, solo adjetivos:

Desmayarse, atreverse, estar furioso,  
áspero, tierno, liberal, esquivo

LOPE DE VEGA

- La frase condicional ofrece la posibilidad de completar esa condición y crear así un esquema retórico:

Si alguna vez en lazos de oro bellos

QUEVEDO

¿Cómo es el verso inicial?

Mallarmé distingue dos maneras convenientes de iniciar un poema:

- El comienzo misterioso; los presentimientos y las dudas.
- El resonar de una música estridente, como, según él, hace Victor Hugo.

En la práctica, algunas variantes para iniciar un poema pueden ser las siguientes:

1. Un interrogante. Una de las funciones de la poesía es interrogar. Por lo tanto, siempre el interrogante será un mecanismo productivo para escribir un poema o iniciarlo.

Si el primer verso es una pregunta incluimos de entrada al receptor que se siente apelado e interpelado. Así lo hace Francisco de Quevedo en este poema:

¿Qué imagen de la muerte rigurosa,  
qué sombra del infierno me maltrata?

2. Una explicación. Lo hace así Allen Ginsberg apelando a un interlocutor, en *A un viejo poeta en el Perú*:

Porque nos encontramos en el atardecer  
bajo la sombra del reloj de la estación  
mientras mi sombra estaba muriendo en Lima  
y tu fantasma estaba muriendo en Lima

3. Una afirmación. Como hace Carl Wendell Hines (junior), en *Dos poemas de jazz*:

Sí aquí estoy  
parado  
sobre la cresta de la montaña  
más alta con una trompeta  
en la mano y con anteojos  
oscuros

4. Una negación. Del mismo modo, Kenneth Rexroth, en *Lobos* emplea una negación en un verso con tono de advertencia:

Nunca creas todo lo que se dice  
los lobos no son tan malos como los corderos.  
yo he sido un lobo toda mi vida,  
y tengo dos hermosas hijas  
para probarlo, mientras que podría  
contarte historias enfermas de  
corderos que recibieron su justo merecido.

## **El intermedio**

Un poema no tiene desarrollo, en el sentido de la narrativa; del cuento, por ejemplo. Tiene un intermedio entre el verso o los versos iniciales y el final. Combinar algunas de las fórmulas anteriores también es útil en este caso.

En el siguiente poema de Luis García Montero, *Cabo Sounion*, se combinan la interrogación y la afirmación:

Al pasar de los años,  
¿qué sentiré leyendo estos poemas  
de amor que ahora está desnuda  
la historia de mi vida frente a mí,

en este amanecer de intimidad,  
cuando la luz es inmediata y roja  
y yo soy el que soy  
y las palabras  
conservan el calor del cuerpo que las dice?  
Serán memoria y piel de mi presente  
o solo humillación, herida intacta.

Pero al correr del tiempo,  
cuando dolor y dicha se agoten con nosotros,  
quisiera que estos versos derrotados  
tuviesen la emoción  
y la tranquilidad de las ruinas clásicas.

Que la palabra siempre, sumergida en la  
hierba,  
despunte con el cuerpo medio roto,  
que el amor, como un friso desgastado,  
conservase dignidad contra el azul del cielo  
y que en el mármol frío de una pasión  
antigua  
los viajeros románticos afirmen  
el homenaje de su nombre,  
al comprender la suerte tan frágil de vivir,  
los ojos que acertaron a cruzarse  
en la infinita soledad del tiempo.

### **El cierre o desenlace**

¿Cuándo acaba el poema? ¿Por qué decides que el último verso es ese y no otro?

El final debe ser consecuencia del movimiento o la dirección del poema. En la lectura de un texto poético, no nos preguntamos «¿qué habrá ocurrido después?», como en un texto narrativo. Pero, al igual que en un relato, el poema tiene que ir a alguna parte. Puede:

- culminar
- completar
- contradecir
- sorprender
- inquietar

sugerir

En muchos casos, los versos finales actúan como remate, como giro en la significación, como efecto de sentido.

El cierre del poema puede hacer desaparecer la ambigüedad inicial. Es así en un poema de Pedro Salinas, titulado *35 bujías*, solo en el final se entiende la situación: el poeta enciende la bombilla. En los dos últimos versos, se revela la identidad de la «ella» que aparece en el poema: «artificial princesa / amada eléctrica». El título ofrece el sentido. Ella ilumina, da luz al poeta, y él puede descifrar «signos» en esos «mares de blancura» (las páginas). Es una princesa porque está prisionera en «su claro castillo de cristal». Él es el príncipe que la puede liberar.

A veces, el final de un poema malo no es un final sino una interrupción, no produce la impresión de completamiento. Otras, es efectista.

Hay cierres elocuentes; abiertos; descriptivos, unos; narrativos, otros; metafísicos, otros. Un mecanismo posible es, por ejemplo, la pregunta.

El matiz de pregunta a lo largo del poema ofrece la posibilidad de responder a esa pregunta (o preguntas) como cierre del poema:

Qué hace usted allí jovencita  
Con esas flores recién cortadas  
Qué hace usted allí señorita  
Con esas flores esas flores secas  
Qué hace usted allí guapa señora  
Con esas flores que se marchitan  
Qué hace usted allí buena viejecita  
Con esas flores que se mueren  
Espero al vencedor.

JACQUES PRÉVERT

### **Relación entre inicio y final**

El principio y el final del poema deben tener un vínculo fuerte y necesario. No se puede acabar el poema hablando de algo distinto si ese algo distinto no responde a una coherencia interna, o a algo que se desea incorporar.

· El primer verso (o los primeros en un poema más largo):

- sugiere, o sea que debería poder explotar en el desarrollo. No convienen primeros versos demasiado imprecisos o corrientes,
  - predispone al lector y le abre una expectativa,
  - marca el tono,
  - inicia el sentido que quiere potenciar a continuación.
- El último verso (o los últimos, la última estrofa):
    - no puede ser un añadido, sino una consecuencia necesaria,
    - debe completar el gesto poético inicial, cambiar el giro de su recorrido e impactar en el lector de modo más sutil o más explosivo.

### TENLO EN CUENTA

El cierre del texto confirma o desmiente el horizonte de expectativas que has planteado en el inicio.

#### **El lugar**

El telón de fondo o el paisaje no se trata solamente de que lo señales con los elementos o las criaturas que lo habitan, sino de que señales sus resonancias, tus sensaciones acerca de esas resonancias, lo que trasciende de ese paisaje en todas las direcciones y dimensiones. Por un lado, la vida subyacente, proveniente de alguna circunstancia vivida en ese lugar y, por otro, las cosas que relacionas con él.

En este poema de William Ospina, el lugar es determinante:

Atrás los barrios árabes brillaban en la niebla.  
 Entré en una cabina telefónica. Huía  
 la tarde, pero el gris no era aún la tiniebla.  
 «Aquí yo fui feliz con mi amor, algún día.»

Lo dije. Y sorprendido miré en torno. El profundo  
 declive con sus árboles desnudos. Aquel puente.  
 «Si nunca pisé antes este rincón del mundo,  
 ¿por qué recuerdo todo tan minuciosamente?»

Los dos ante esos árboles. El sueño y la belleza.  
 ¿Está lleno el pasado de lo que aún no empieza?  
 ¿Quién fue aquella que ahora la mente no adivina?

Me sentí desolado, sin saber cómo o cuándo,  
pero a veces quisiera de nuevo estar temblando  
solo, en aquel invierno, y en aquella cabina.

## **Poner título o no**

Algunos necesitan tener un título antes de empezar a escribir.

El título es importante y puede tomarte tanto tiempo como el resto del poema. Alguien dijo que es la empuñadura por la que los lectores asirán el poema o el pomo de la puerta que abrirán. Es, además, un detonante: apunta hacia el tema. Si un poema se titula *Guerra* es casi seguro que pretende que el lector experimente lo que el poeta siente por la guerra, de modo real o imaginario. Algunos se conocen sencillamente por *Poema* o por su numeración, en los sonetos de Shakespeare o en muchos de Neruda el título es el número.

El título debe ser:

- preciso,
- desafiante,
- prometedor,
- dramático,
- llamativo.

Puede ser una síntesis, una insinuación, un texto que no tiene aparente vinculación con el poema.

Dice Rafael Gullón: «Los libros de poesía de Pedro Salinas llevan títulos que conviene recordar: *Presagios*, *Seguro azar*, *Fábula y signo*, *La voz a ti debida*, *Razón de amor*, *El contemplado* y *Todo más claro*. Un buen título –y estos lo son– debe ser significativo y sintetizar la idea del autor sobre su libro, sobre el contenido de su libro: aluden todos a una interpretación de los fenómenos y no a los fenómenos mismos. Están puestos subjetiva y no objetivamente, en atención a los reflejos suscitados por la realidad en el poeta y no a las realidades en su esencia. Son títulos con raíz en la existencia y en la imaginación.

»En *El contemplado* tenemos el mejor ejemplo. Para cantar la hermosura del mar Caribe, visto desde la costa, Salinas escribe un poema que otro poeta quizá hubiera titulado señalando alguna cualidad esencial del mar; mas para él toda esa belleza solo empieza a existir cuando un espectador se complace y goza en

ella. Así, destaca la condición en que menos se podía pensar, la más inerte y ajena al ser de lo cantado; la condición, y no cualidad, de “contemplado”. La traductora norteamericana no acertó o no quiso conservar este título al realizar la versión inglesa del poema y lo llama, simplemente, *Mar de San Juan*. No es lo mismo: se habla del mar de San Juan, pero incluyendo de sutil manera la persona del contemplador; es el mar, vivo y verdadero, pero sus olas y sus espumas rompen en el alma del poeta tanto como en las costas de Puerto Rico».

«Pescado rabioso», un título de una canción de Luis Spinetta, es una paradoja, muchos animales pueden estar rabiosos, pero no el pescado.

Compara el título que has escogido con los de los poemas que más te gustan a ver si te aportan algo que no se te haya ocurrido.

leyendo un título acertado, se puede entender más el poema en su conjunto.

### **La unidad**

En un poema bien construido, cada fragmento está ligado absolutamente al todo, independiente del significado real. Crea una realidad imaginaria. Sus claves:

- Homogeneidad, consistencia. Se refiere a algo que durante todo el poema crece y decrece, aparece y desaparece, va y viene, pero siempre está.
- Desarrollo progresivo, creciente. A una información dada debe vincularse la siguiente, la que la antecede y la que la precede.

### **IDEAS PRÁCTICAS PARA ESCRIBIR UN POEMA**

- Eje y construcción. Tender el eje y construir un poema de la siguiente manera:
  - Visualizar la idea.
  - Identificar tres expansiones de esa idea que configuren un eje sólido.
  - Tender sobre este eje el poema.

Importante: controlar la vinculación entre el punto inicial y el final. Entre

ambos se tiene que transformar algo. Lo que se plantea al principio debe dar un giro en el final (por ejemplo, un remate contundente).

–**Respuestas absurdas:** formula seis preguntas sencillas y, a continuación, escribe respuestas absurdas para las preguntas como practicaban los poetas surrealistas, que consideraban la interrogación una de las principales herramientas creativas:

### *Diálogo en 1934*

Con el Sr. F.

SR. F.: –¿Qué es la angustia?

PAUL ÉLUARD: –Es una lámpara que humea con ruido de estoque.

PAUL ÉLUARD: –¿Qué es la voluptuosidad de vivir?

SR. F.: –Es una canica en manos de un escolar.

PAUL ÉLUARD: –¿Qué es un paraguas?

SR. F.: –Es un pájaro azul que se ha vuelto negro.

PAUL ÉLUARD: –¿Qué es escribir sin saber nada?

SR. F.: –Es una venda de seda en los ojos.

SR. F.: –¿Qué es la locura?

PAUL ÉLUARD: –Es un corazón entregado a la pena con paredes de madera seca.

Con André Breton

PAUL ÉLUARD: –¿Qué es el ejército?

ANDRÉ BRETON: –Es un medio-soldado.

ANDRÉ BRETON: –¿Qué es la razón?

PAUL ÉLUARD: –Es una nube comida por la luna.

ANDRÉ BRETON: –¿Qué es lo que pones por encima de todo?

PAUL ÉLUARD: –Es el pájaro lira.

Con las frases resultantes tendrás suficiente material para un poema.

## Sexta parte. Ritmo

### **Artificios sonoros**

El poema es una estructura rítmica

El ritmo sonoro y musical es la materia del poema: el aspecto fónico es determinante. Percibir la sonoridad de una palabra, de un verso; captar cada poema como una armazón fónica, necesitar la sonoridad como ineludible, es la vía acertada hacia la escritura del poema.

El ritmo proviene de la emotividad, de las imágenes del pensamiento, de la intuición.

### **Los pilares sonoros**

Las cuatro formas de ritmo en poesía están marcadas por:

- la acentuación marca el ritmo de intensidad,
- el número de sílabas métricas marca el ritmo de cantidad,
- la entonación, las pausas o la longitud de los grupos fónicos marcan el ritmo de tono,
- principalmente la rima marca el ritmo de timbre.

### **La voz poética**

Quien habla en el poema no es quien escribe el poema. Esta paradoja es una llamada de atención al poeta, que guarda en su interior las voces necesarias para decir en cada momento lo que quiere decir.

No es el poeta el que directamente se expresa, sino que en cada poema es una voz poética particular la que lo escribe. Son varias y diferenciadas sus voces, dependiendo del momento, del lugar, de la circunstancia, del sentimiento. Por ejemplo, Neruda escribe el poema *20* en una noche solitaria en la que se siente deprimido y echa de menos a su exmujer, pero a medida que avanza, se anima y convierte el recuerdo en una despedida: «Aunque este sea el último dolor que ella me causa, y estos sean los últimos versos que yo le escribo». Cierra el capítulo de este amor esperando encontrar un amor nuevo.

Incluidos en la voz, están los matices tonales de la misma.

Por ejemplo, dependiendo del matiz con que se formule, una pregunta como: «¿Este abrigo es nuevo?», puede expresar:

curiosidad

una alabanza

un cumplido

escepticismo

ironía

un regaño a quien gasta en ropa más de la cuenta

una dura recriminación.

Y conduce a distintas temáticas.

A su vez, la voz enfoca lo que pone de manifiesto desde el punto de vista particular. Por ejemplo, si es una evocación dolorosa, ¿la escribes desde el desgarramiento?, ¿desde un punto de vista más distante de un observador que está viendo la escena?, ¿desde el protagonista, «yo»? ¿desde un objeto inanimado, una piedra? ¿Lo diriges a una segunda persona (tú) o a una tercera (ella)? Un método válido consiste en imaginar un interlocutor al que le hablas.

Compara el punto de vista en un poema de amor clásico y en otro actual:

1. En el primero, el tratamiento es indirecto, «incendio hermoso» y «partido en dos esferas breves»: indican el fuego del amor; «los duros Alpes» se refieren al rostro de la amada, su boca por sus perlas, sus dientes, es Oriente.

En este incendio hermoso que, partido  
en dos esferas breves, fulminando,  
reina glorioso, y con imperio blando  
autor es de un dolor tan bien nacido;

en esta nieve, donde está florido  
mayo, los duros Alpes matizando;  
en este Oriente, donde están hablando  
por coral las sirenas del sentido;

debajo de esta piedra endurecida,  
en quien mi afecto está fortificado  
y quedó mi esperanza convertida,

yace mi entendimiento fulminado.  
Si es su inscripción mi congojosa vida,  
dentro del cielo viva sepultado.

FRANCISCO DE QUEVEDO

## 2. En el segundo, el amor está concentrado en una visión menos intimista, más social, más coloquial, más directa:

Tus manos son mi caricia  
mis acordes cotidianos  
te quiero porque tus manos  
trabajan por la justicia

si te quiero es porque sos  
mi amor, mi cómplice y todo  
y en la calle codo a codo  
somos mucho más que dos

tus ojos son mi conjuro  
contra la mala jornada  
te quiero por tu mirada  
que mira y siembra futuro

tu boca que es tuya y mía  
tu boca no se equivoca  
te quiero porque tu boca  
sabe gritar rebeldía

si te quiero es porque sos  
mi amor, mi cómplice y todo  
y en la calle codo a codo  
somos mucho más que dos

y por tu rostro sincero  
y tu paso vagabundo  
y tu llanto por el mundo  
porque sos pueblo te quiero

y porque amor no es aureola  
ni cándida moraleja  
y porque somos pareja  
que sabe que no está sola

te quiero en mi paraíso  
es decir que en mi país  
la gente viva feliz  
aunque no tenga permiso

si te quiero es porque sos  
mi amor, mi cómplice y todo  
y en la calle codo a codo  
somos mucho más que dos

MARIO BENEDETTI

Wisława Szymborska emplea el matiz irónico en *Visto desde arriba* y consigue de este modo sugerir que es igual de horrorosa la muerte para un insecto que para los humanos:

Sobre un sendero yace un escarabajo muerto.  
Ha doblado con cuidado sus tres pares de patitas sobre el vientre.  
En lugar del caos de la muerte –orden y esmero.  
El horror de esta imagen es moderado,  
el alcance estrictamente local, entre la grama y la menta.  
La tristeza no contamina.  
El cielo es azul.

Para nuestra tranquilidad su muerte es más superficial,  
los animales no fallecen, simplemente, se mueren  
perdiendo –queremos creerlo– menos sentimiento y menos mundo,  
al abandonar –pensamos– un escenario menos trágico.  
Sus ánimas sumisas no nos asustan de noche,  
respetan la distancia, saben qué es el rigor.

Y aquí está sobre el sendero el escarabajo muerto,  
en un estado no lamentable brilla el sol.  
Da lo mismo pensar en él o mirarle:  
no parece que le haya pasado nada importante.  
Lo importante, dicen, solo está unido a nosotros.  
Solo a nuestra vida, solo a nuestra muerte,  
la muerte que se regocija de su forzada primacía.

### **El ritmo que otorga la acentuación**

La cadencia constituye la materia poética. Cada poema tiene un ritmo particular. Un verso aislado despierta una cadencia. La unión de varios versos

produce el movimiento del poema.

La métrica de la poesía está ligada a su variación acentual. El ritmo del poema proviene, en gran medida, de la fusión entre las sílabas y su acentuación.

Según la acentuación de la última palabra del verso, el número de sílabas se modifica de la siguiente manera:

Si la última palabra del verso es aguda, se suma una sílaba al verso.

Si la última palabra del verso es grave, el verso no se modifica.

Si la última palabra del verso es esdrújula, se resta una sílaba al verso.

Si la última palabra del verso es sobresdrújula se restan dos sílabas al número final.

El tono o el acento de las sílabas pueden subir o bajar y destacarse así del resto. Cuando es el tono el que se destaca se habla de una sílaba musical; cuando es el acento, de una sílaba acentuada o intensiva, y puede ser: ascendente o descendente / uniforme o cambiante / agudo, llano o esdrújulo.

Sea cual sea el modelo, podemos hacer desviaciones, incorporar una sílaba extra u omitir alguna otra, usar versos de una longitud diferente a la esperada. Es útil experimentar con la métrica y descubrir sus efectos, es un dispositivo para fortalecer el significado de un poema.

Además del acento propio de la palabra, el verso exige que se acentúen determinadas sílabas, es el acento rítmico.

El verso posee, además del acento final, otro apoyo rítmico situado en una de sus primeras sílabas. Son los pies de versos. Los empleados actualmente son el trocaico (que presenta acentuación marcada cada dos sílabas, lo cual implica un ritmo veloz) y el dactílico (que presenta una cantidad menor de acentos e implica un ritmo moroso).

En *Arias tristes*, de Juan Ramón Jiménez, se combinan los trocaicos y los dactílicos: los versos 1, 2, y 4 presentan cuatro troqueos y el verso 3, dos dactilos y un troqueo:

Río de cristal, dormido  
y encantado; dulce valle  
dulces riberas de álamos

blanco y de verdes sauces.

Si la sílaba sobre la que va situado el acento es de signo par su ritmo es yámbico, y si es impar, trocaico.

Hay cinco tipos de acentos rítmicos:

Trocaico: óo

Yámbico: oó

Dactílico: óoo

Anfibraco: oóo

Anapesto: ooó

### **Acentuación idéntica**

Poemas en cuyos versos predomina la misma acentuación:

1. Sucesión de mayoría de versos bisílabos acentuados en la primera sílaba:  
ritmo trocaico:

Noche  
triste  
viste  
ya  
aire,  
cielo,  
suelo,  
mar.

GERTRUDIS GÓMEZ DE AVELLANEDA

2. Sucesión de mayoría de versos trisílabos acentuados en la segunda sílaba:  
ritmo anfibráquico:

Que corren,  
Que saltan,  
Que ríen,  
Que parlan,  
Que tocan,  
Que bailan,  
Que enredan,  
Que cantan.

TOMÁS DE IRIARTE

3. Sucesión de tetrasílabos acentuados en la tercera sílaba: ritmo trocaico y típico de las narraciones infantiles en verso:

A una mona  
Muy taimada  
Dijo un día  
Cierta Urraca:

TOMÁS DE IRIARTE

4 Sucesión de hexasílabos acentuados en la segunda y en la quinta sílaba: ritmo anfibraco:

La luz, que en un vaso  
ardía en el suelo,  
al muro arrojaba  
la sombra del lecho.

GUSTAVO ADOLFO BÉCQUER

### **Licencias métricas**

Desde el punto de vista rítmico, el verso no consiste en un conjunto de palabras sueltas, sino en una serie de unidades rítmicas determinadas por las palabras.

Además de las reglas generales para medir las sílabas métricas, hay grupos vocálicos que pueden modificar dicha medida:

**Sinalefa:** dos o más vocales de palabras contiguas se contabilizan como una sola sílaba, indica que, cuando en el interior de un verso la última sílaba de una palabra termina en vocal, y la primera sílaba de la palabra siguiente comienza en vocal, estas sílabas se cuentan como una sola.

En el siguiente conjunto de versos, se produce la sinalefa en la unión de la última sílaba de «casta», «ta», y la «y» siguiente, en el primer verso: se cuenta «tay». La unión de «de» y «un», en el tercer verso: se cuenta «deun».

Te me mueres de casta y de sencilla:  
estoy convicto, amor, estoy confeso  
de que, raptor intrépido de un beso,  
yo te libé la flor de la mejilla.

MIGUEL HERNÁNDEZ

**Hiato:** encuentro de dos vocales contiguas que no forman diptongo y, por tanto, se pronuncian en distintas sílabas. Existe un hiato si hay una secuencia de dos vocales que se pronuncian en sílabas distintas: *te-a-tro*. En *acreedor* hay un hiato.

El hiato es una exigencia ineludible para que el verso conserve sus once sílabas.

**Sinéresis:** une dos vocales dentro de una palabra (que normalmente no formarían un diptongo) para que se cuenten como una sola sílaba. *Crea-dor* en lugar de *cre-a-dor*

Se trata de un recurso muy cultivado en la poesía culterana. En estos versos de Góngora, el poeta añade una sílaba a las palabras «diamante» e «ingeniosamente» al romper el diptongo que constituyen las vocales *ia* e *io*:

Prisión del nácar era, articulado,  
de mi firmeza un émulo luciente,  
un *diamante*, *ingeniosamente*  
en oro también él aprisionado...

LUIS DE GÓNGORA

**Diéresis:** separa dos vocales dentro de una palabra dividiendo el diptongo para formar dos sílabas distintas. Es el caso contrario a la sinéresis:

en-el-blan-co-pia-no= 7 sílabas en lugar de 6

tiem-po-su-a-ve= 5 sílabas métricas

Las palabras *piano* y *suave* forman un diptongo

**Pausa:** es el descenso de la entonación. Puede que lo indique o no un signo ortográfico o cesura, que es una pausa en mitad del verso. Las pausas influyen en el ritmo del verso para dar cadencia o énfasis y modular la voz. Puede ser:

Pausa gramatical: producida por los signos de puntuación y por la sintaxis.

Pausa versal: al final de cada verso. Sin embargo, cuando al final del verso no hay un signo ortográfico no suele hacerse, excepto si el verso termina en vocal y el siguiente comienza por vocal, para evitar la sinalefa.

Pausa interna: se produce en el interior del verso. Los versos no llevan siempre pausa interna y no rompe la sinalefa.

Pausa estrófica: es la que se realiza al final de cada estrofa.

**Cesura:** divide al verso en dos partes llamadas hemistiquios en la lectura cuando los son de doce sílabas o más, justo en la mitad (pero siempre al final de una palabra).

**Braquistiquio:** otorga énfasis a determinadas palabras, separándolas del resto por dos pausas que producen una elevación del tono. Se produce el braquistiquio cuando entre dos pausas hay de una a cuatro sílabas, entre la pausa versal, y una pausa interior del verso.

Rozan con una tela lisa y verde,  
La ventana. Te llama el desamparo.

El braquistiquio tiene lugar en «la ventana», 4 sílabas entre la pausa final del verso anterior y la pausa morfosintáctica.

**Encabalgamiento:** una parte de la oración gramatical es retomada en el verso siguiente. Puede ser:

–Suave: otorga dinamismo y fluidez al poema:

Vi en tus ojos  
dos arbolitos locos.

FEDERICO GARCÍA LORCA, *Al oído de una muchacha*

–Abrupto: consiste en saltar la oración al verso siguiente y quebrarlo de forma inesperada, abruptamente:

Creo que mi barba era  
negra... Yo estaba vestido  
*de gris*... Y mi barba es blanca  
y estoy enlutado... ¿Es mío  
este andar?

JUAN RAMÓN JIMÉNEZ, *Soy yo quien anda esta noche*

–Léxico: consiste en dividir una palabra en dos conservando una unidad de sentido:

Y mientras *miserable*–

*mente* se están los otros abrasando  
con sed insaciable.

FRAY LUIS DE LEÓN, *Oda a la vida retirada*

–Sirremático: Cuando un grupo de palabras que, por norma, no pueden separarse quedan divididas en el verso:

Sin armas. Ni las *dulces*  
*sonrisas*, ni las *llamas*  
*rápidas* de la ira.

PEDRO SALINAS, *Sin voz, desnuda*

–Oracional: cuando el antecedente al que se está haciendo referencia en el verso encabalgado queda en el verso anterior y se abre con un pronombre relativo:

Con timbre sonoro y hueco  
truena el *maestro*, un *anciano*  
mal vestido, enjuto y seco,  
*que* lleva un libro en la mano.

ANTONIO MACHADO, *Recuerdo infantil*

### **El silencio: elemento importante del poema**

Cuando alguien afirma que un poema evoca el silencio, no es el silencio mudo, sino el silencio como sugerencia de algo que está germinando y que va a florecer y que no puede definirse, como dice Debussy.

Emily Dickinson provoca el silencio con el uso predominante y particular que hace de los guiones, al que alguien llamó «fantasmas gramaticales»: fragmentan el poema, indican variaciones de acentuación y tono, a la vez que operan, en el nivel sintáctico, creando disyunciones y dejando pausas incompletas que generan el silencio. En el inicio de este poema, el *tú* y el *yo* ya se disuelven a causa de los guiones:

No lloramos –Tim y yo,  
Somos demasiado grandes –  
Pero cerramos la puerta con fuerza –  
Para prevenir a un amigo –

Encuentro que algunos de sus poemas tienen silencios parecidos a los que

produce un haiku, como en *Que mi primer saber sea de ti*:

Que mi primer saber sea de ti  
Con la Luz de la mañana que calienta –  
Y mi primer Temer, que Desconocidos  
Te suman en la noche

En este sentido, Alejandra Pizarnik escribió el *Poema para Emily Dickinson*, que bien pudiera ser un mensaje cifrado:

Del otro lado de la noche  
la espera su nombre,  
su subrepticio anhelo de vivir  
¡del otro lado de la noche!  
Algo llora en el aire,  
los sonidos diseñan el alba.  
Ella piensa en la eternidad.

También la poesía de Juan L. Ortiz evoca el silencio, y él mismo afirma: «Como eso que los orientales que escriben música dicen que es “trascuro”, que no contiene notas dominantes ni un sentido melódico», lo compara con el canto de los pájaros en el que las rimas o las medidas métricas o silábicas no responden. Y añade: «El simbolismo proclamaba *la musique avant toute chose* [la música ante todo] y el lenguaje mismo contiene esa música».

Por consiguiente, los blancos de sus poemas resultan significativos. Distribuye las palabras para que reluzcan los versos, dejando un camino sugerente que propicia el completamiento.

Otro maestro en el uso de los silencios es Roberto Juarroz, muchos de sus poemas lo contienen sin nombrarlo:

Hay que empezar a abandonar cada tanto la escritura  
y aprender a convivir con la página en blanco,  
con su llanura demasiado lisa,  
con su horizonte demasiado abierto.  
Hay que dejar en suspenso nuestras figuraciones  
para aproximarnos a nuestras transfiguraciones  
y dialogar con ellas en el extremo del blanco,  
sin tener siquiera la letra como testigo.

En ocasiones, las palabras remiten al silencio. En la poética de *Así se fundó Carnaby Street*, Luis María Panero dice: «Todas las palabras son la misma que se inclina hacia muchos lados, la palabra *Fin*, la palabra que es el silencio, dicha de muchos modos. Porque es un *Fin* que incluye a todos en la única tragedia, la que solo se puede contemplar participando en ella».

También cuando alguien que estaba no está la consecuencia es el silencio, como insinúa Czesław Miłosz en *Encuentro*:

Estuvimos paseando a través de los campos  
en un vagón al amanecer.  
Una herida rosa roja en la oscuridad.  
Y de pronto una liebre atravesó la carretera.  
Uno de nosotros la señaló con la mano.  
Eso fue hace tiempos. Hoy ninguno de ellos está vivo,  
Ni la liebre, ni el hombre que hizo el ademán.  
¿Oh, amor mío, dónde están ellos, a dónde han ido?  
El destello de una mano, la línea de un movimiento,  
el susurro de los guijarros.  
Pregunto no con tristeza, sino con asombro.

### **Tenlo en cuenta**

El poema es el resultado del equilibrio entre lo «marcado» y lo «no marcado», entre la materia verbal y el silencio representado por los espacios en blanco que el poeta ofrece al lector y el lector rellena según sus propias necesidades y en libertad.

Profundiza tu habilidad para saber por qué cortas el verso y la estrofa donde lo haces. Recuerda que el corte puede ser una incisión o una escisión necesaria, una herida pertinente o una amputación fastidiosa.

### **La puntuación como ayudante**

Evidentemente, la puntuación es una de las mejores herramientas para dirigir la entonación, y aunque es más evidente en los poemas de verso libre, también es determinante en los versos regulares.

Herberto Helder dijo que «la puntuación es una caja de velocidades».

Antes era habitual emplear la mayúscula al principio de cada verso, a las que

se llamó versales. Actualmente, está en desuso. En cuanto al uso de las comas, también es decisión del poeta.

Hay poetas que tienden a utilizar casi siempre el mismo esquema de puntuación. Otros responden a una necesidad del momento. Conviene confeccionar una guía, que te aporten ideas, para ello escoge como base algunos poemas de distintos poetas.

La transgresión deliberada de las reglas –como hace Dickinson (observa también el uso que hace de las mayúsculas) o tantos otros– puede ser ventajosa para el poema si responde a un sentido y respeta el eje que lo vertebra.

Quienes suprimieron los signos de puntuación fueron los surrealistas con la escritura automática, en parte o en su totalidad, pero tenían sus razones ideológicas. Entre ellos, Aleixandre en *Espadas como labios*, pero añadiendo detalles de su propia cosecha; por ejemplo, no puntúa pero añade una mayúscula para avisar de que debería haber un punto.

Y Jacques Prévert desarrolla la totalidad de la mayoría de sus poemas sin utilizar signos de puntuación (salvo puntos suspensivos o signos de exclamación en unos pocos casos), como si se tratara de un solo aliento y tras la última palabra, coloca el punto final.

### **Tenlo en cuenta**

Es un error que suprimas los signos de puntuación porque puntúas deficientemente o no tienes clara la forma correcta de puntuar.

Una prueba para no equivocarte consiste en prescindir de la métrica en tu poema y escribirlo de corrido, como si se tratara de prosa.

Además, permite comprobar si un poema lo es realmente o se trata de un texto en prosa escrito en líneas diferentes.

También resulta eficaz para poner en evidencia pretendidos versos libres que en realidad no lo son puesto que se leen como un relato.

Una recomendación: experimenta con diferentes formas de puntuación.

### **Otros juegos sonoros**

Entre otros mecanismos útiles, los siguientes:

**Anáfora.** Repetición de una misma palabra al inicio de cada estrofa o de cada verso para enfatizarlo.

Al inicio de la estrofa:

Cada vez que paso  
bajo tu ventana,  
me azota el aroma  
que aún flota en tu casa.

Cada vez que paso  
junto al cementerio  
me arrastra la fuerza  
que aún sopla en tus huesos.

MIGUEL HERNÁNDEZ

Al inicio de cada verso:

Toda la noche la luna giró desde los techos hasta abajo de los árboles  
toda la noche las orejas de Dumbo agitaron los sueños de mi hija  
toda la noche le rogué a los sueños que no se muevan ni pidan pis ni murmuren  
toda la noche el viento jugó con las ramas y las ramas con las sombras  
toda la noche aprendí a escuchar el ruido de las sombras en la oscuridad

ALBERTO SZPUNBERG

**Aliteración.** Reiteración de sonidos iguales o semejantes en una palabra, en algunos versos o en la estructura poética. Desde la tenue suavidad hasta la violencia agresiva se pueden remarcar gracias a este mecanismo. Resonar, retumbar, resoplar, atronar, ensordecen, susurrar, son algunas de las múltiples formas sonoras que traduce la aliteración, pero también los sonidos de las cosas existentes en el mundo. Demuestra la vinculación entre música y palabra.

El ruido con que rueda la ronca tempestad

JUAN DE ZORRILLA

En el silencio solo se escuchaba  
un susurro de abejas que sonaba.

GARCILASO DE LA VEGA

Como repetición de un determinado fonema: en *Juancito Caminador*, de Raúl González Tuñón, la «r» es el sonido que simboliza el camino del Caminador

(Juancito Caminador / murió en un lejano puerto. / Su prestidigitación / poca cosa deja al muerto...); como repetición de dos o más fonemas; como repetición de palabras y terminaciones de palabras en el mismo verso o en versos cercanos.

**Sinonimia.** No se trata de decir lo mismo con otras palabras (actitud nefasta para la poesía), sino de crear nuevas significaciones con cada sinónimo:

si vienes luego tú, pelmazo,  
embarazoso huésped, memo vestido con mis trajes,  
zángano de colmena, inútil, cacaseno

JAIME GIL DE BIEDMA

**Calambur.** Repetición de dos o más palabras en agrupación diferente con cambio de significado. El más famoso de la historia de la lengua castellana se atribuye a Quevedo que llamó «coja» a la reina sin que se ofendiera. Lo consiguió presentándose ante ella con una flor en cada mano y el siguiente calambur: «Entre el clavel blanco y la rosa roja, su majestad escoja».

**Concatenación.** Al principio de dos o más unidades se repite el último elemento de la precedente.

¡Oh, mi voz condecorada  
con la insignia marinera:  
sobre el corazón un ancla,  
y sobre el ancla una estrella,  
y sobre la estrella el viento,  
y sobre el viento la vela!

RAFAEL ALBERTI

**Dilogía.** Repetición de la misma palabra con significado distinto.

Algún día los hierros  
de tus balcones  
presenciaron a solas  
yerros mayores.

ANÓNIMO

**Gradación.** Cadena de pensamientos que siguen una progresión ascendente o

descendente:

Ascendente:

acude – corre – vuela

FRAY LUIS DE LEÓN

Descendente:

vuela – corre – acude

**Repetición.** Se repite, se reitera, se insiste sobre el aspecto que quieres potenciar. Si se repiten las mismas estructuras, cada repetición debe aparecer con un sentido, debe sugerir algo más.

La anáfora, por ejemplo, al reiterar, destaca lo reiterado:

La vida, la vida vida  
De un ascua sin consumirse.

JUAN RAMÓN JIMÉNEZ

**Alternancia.** Se trabaja con dos estructuras que alternan entre sí, creando una oposición o no. Entre sus variantes:

**Antítesis.** Contraposición de dos ideas opuestas o dos expresiones que tienen significados contrarios. Se pueden emplear antónimos, o plantear una situación y resolverla con un sentido opuesto:

Hermanos, los que estáis en lejanía  
tras las aguas inmensas, los cercanos  
de mi España natal, todos hermanos  
porque habláis esta lengua que es la mía.

DÁMASO ALONSO

**Oxímoron.** Aparente paradoja, unión de dos términos de significados opuestos que no se excluyen, se complementan y producen imágenes:

rugido callado (Rubén Darío)  
vivo cadáver (Calderón)

**Paradoja.** Armonización y oposición de dos conceptos, un buen artificio para expresar lo inefable. Lo que aparentemente parecía un mensaje absurdo

adquiere su profundo sentido:

Vivo sin vivir en mí,  
y tan alta vida espero  
que muero porque no muero.

SANTA TERESA DE JESÚS

**Paralelismo.** Reiteración de estructuras sintácticas que se puede vincular al emparejamiento. Pueden repetirse los vocablos o no, pero lo que se repite es la función sintáctica de las voces. Como en el caso de la alternancia, el paralelismo puede dar lugar a una conclusión, a un cierre del poema, que facilita la construcción del final:

Un hombre dijo:

–El momento más grave de mi vida estuvo en la batalla del Marne cuando fui herido en el pecho.

Otro hombre dijo:

–El momento más grave de mi vida ocurrió en un maremoto de Yokohama, del cual salvé milagrosamente, refugiado bajo el alero de una tienda de lacas.

Y otro hombre dijo:

–El momento más grave de mi vida acontece cuando duermo de día.

Y otro dijo:

–El momento más grave de mi vida ha estado en mi mayor soledad.

Y otro dijo:

–El momento más grave de mi vida fue mi prisión en una cárcel del Perú.

Y otro dijo:

–El momento más grave de mi vida es el haber sorprendido de perfil a mi padre.

Y el último hombre dijo:

–El momento más grave de mi vida no ha llegado todavía.

CÉSAR VALLEJO

**Quiasmo.** Disposición cruzada de elementos paralelos:

el uno dolor sin mal,  
el otro mal sin dolor

DIEGO DE SILVA Y SALINAS

**Onomatopeya.** Imitación de un sonido. Permite trabajar el humor.

¡Tan! ¡Tan! ¡Tan! Canta el martillo.  
El garrote alzando están.

RAMÓN DEL VALLE-INCLÁN

**Jitanjáfora.** Sonidos sueltos formando palabras inventadas, cuya función poética radica en sus valores fónicos que cobran sentido en el conjunto del texto y que se usa cuando algo no se puede traducir en palabras.

Auriciente auronida  
Lalalí  
io ia  
iio  
Ai a i ai a iiii o ia.

VICENTE HUIDOBRO

### LA COCINA DEL POETA

Rubén Darío convierte la sonoridad en uno de los ejes de su creación (como recurso central y como temática: ya en *Azul* el tema es la música) y en este sentido es un innovador. Noé Jitrik lo llama «fonocentrismo» y Ángel Rama lo llama «la orquesta», dado que renovó las fórmulas tradicionales, como el verso alejandrino, usó de forma audaz las aliteraciones y prestó especial atención a la posición de los acentos. En su famosa *Sonatina*, que comienza así, están acentuadas la tercera y la sexta sílaba de cada hemistiquio, a lo largo de los cuarenta y ocho versos de modo tal que es un modelo rítmico:

La princesa está triste... ¿Qué tendrá la princesa?  
Los suspiros se escapan de su boca de fresa,  
que ha perdido la risa, que ha perdido el color.

Jitrik analiza el poema *Era un aire suave* y demuestra que en el cruce de una mayoría de s y de r está presente el tema de la risa: se trata de una tematización sonora: «ríe, ríe, ríe la pequeña Eulalia», dice el poema:

Era un aire suave, de pausados giros;  
el hada Harmonía ritmaba sus vuelos;  
e iban frases vagas y tenues suspiros  
entre los sollozos de los violoncelos.  
Sobre la terraza, junto a los ramajes,  
diríase un trémolo de liras eolias  
cuando acariciaban los sedosos trajes  
sobre el tallo erguidas las blancas magnolias.

La marquesa Eulalia risas y desvíos  
daba a un tiempo mismo para dos rivales,  
el vizconde rubio de los desafíos  
y el abate joven de los madrigales.

[...]

¿Fue acaso en el Norte o en el Mediodía?  
Yo el tiempo y el día y el país ignoro,  
pero sé que Eulalia ríe todavía,  
¡y es cruel y eterna su risa de oro!

### **IDEAS PARA ESCRIBIR UN POEMA**

Cierra los ojos y escucha lo que resuena en tu cabeza.

Escríbelo y a continuación léelo en voz alta, escuchando la cadencia.

Empleando recursos sonoros:

1. Escribir un poema en el que el tiempo transcurra muy deprisa.
2. Escribir un poema en el que el tiempo transcurra lentamente.
3. Escribir un poema en el que el tiempo esté detenido.

Escribir un poema con mayoría de palabras agudas.

Escribir un poema con mayoría de palabras esdrújulas.

Escribir un poema con mayoría de palabras que en su constitución lleven «nt».

## Séptima parte. **Palabras**

Toda palabra es poética si es necesaria (imantada en el acto de la creación fiel). No hay palabras feas o bonitas en la poesía; no hay más que palabras vivas y palabras muertas, palabras verdaderas o palabras falsas.

VICENTE ALEIXANDRE

Las palabras no dicen las mismas cosas que en la prosa; el poema no aspira ya a decir sino a ser.

OCTAVIO PAZ

La palabra de la poesía no es la palabra común aunque lo sea.

Nada empieza a pasar en un poema hasta que colocamos las palabras en el papel o en la pantalla. Las primeras pueden ser fruto del azar, dos palabras, varios versos. Más pronto o más tarde, nuestra mente disciplina la mano que escribe. En esta fase, surge la forma que el poema tomará.

Dice Juan Gelman: «Las palabras son clavos; disminuyen y aumentan el corazón que clavan».

### **Un sistema propio**

Cada palabra señala un detalle, y cada detalle un mundo en pequeño con su sinfín de emociones, olores, sabores, sonidos y formas.

Mientras tanto, alguien dijo que no hay árboles en poesía, sino ramas quebradas y hojas dentadas, que no se sube por caminos, sino que se toca el hielo en la cumbre.

El poema crea un sistema propio mediante el cual expresa más de lo que expresa gracias a las palabras que escoges. No responden en su mayoría a la definición del diccionario, sino a un sentido figurado o a su situación en el contexto y provienen (o deberían provenir) de tu estado de ánimo y de la necesidad urgente de expresar algo que te quema por dentro.

Leemos así en un poema de José Martí: «Mi verso es un ciervo herido / que busca en el monte amparo». Y yo me pregunto con Y. H. Verdugo: «¿Cuántas experiencias, sentimientos, emociones, luchas, dolores, etcétera, se han

conjurado para elaborar los versos citados?».

Medita sobre este punto cuando escoges una palabra y la relacionas con otras para configurar el poema.

## **Experimentar con el lenguaje**

Dice José Lezama Lima: «El poeta maneja todas las palabras o variantes de Pitágoras, pero también va más allá de ellas; logra expresar una especie de *supra verba* que es en realidad la palabra en sus tres dimensiones de expresividad, ocultamiento y signo».

La palabra del poema es:

· Productora de sentido.

Su capacidad es proteica. El poema no es lo que las palabras designan. El poeta les otorga un sentido especial. Por ejemplo, para Juanele Ortiz (y para otros), la palabra *luz* significa el orden, la redención, pero dice que «la sombra no puede ser de ningún modo un término antitético. La sombra supone la luz, no es posible la existencia de una sin la otra».

· Productora de economía.

Exactitud y precisión son requisitos indispensables.

· Productora de sonido (fuerza rítmico-melódica).

Trabajar con las palabras es también tratar de innovar el idioma, probar su potencial. Para ello, explora el campo del lenguaje y atrevete a experimentar, crea poemas sin aparente sentido, emplea un verbo como sustantivo, mezcla pronombres, califica sustantivos con otros sustantivos en lugar de adjetivos, inventa tus propias palabras, las que tu necesidad y la necesidad del poema exigen y el contexto explicita.

«En literatura me gusta todo lo que es innovación. Todo lo que es original. Odio la rutina, el cliché y lo retórico. Odio las momias y los subterráneos de museo. Odio los fósiles literarios. Odio los ruidos de cadenas que atan», subraya Vicente Huidobro.

· Productora del tema.

Escribir poesía es, en buena medida, elegir las palabras. Escribir poesía es también escoger el lugar que deben ocupar las palabras según nuestros deseos o impulsos más íntimos. De este modo, configuran el tema; y de la disposición de algunas palabras clave depende la fuerza temática.

· Productora del diseño.

El mensaje del poema no se construye solo gracias a la significación habitual de las palabras, sino al modo en que las distribuimos en el poema.

Dos modos casi ineludibles son 1) la palabra inicial y la final; 2) el conjunto de palabras en los versos.

Iniciar o finalizar el verso o la estrofa con ciertas palabras te permite destacar algún aspecto.

### **Cada palabra se resemantiza según el campo emocional del poeta**

Resemantizar quiere decir que, en un poema, de acuerdo con el contexto y a la transgresión que de las reglas hace el poeta, una palabra puede cumplir una función o adquirir una significación distinta a la habitual: se resemantiza. O sea: una palabra cumple una función en un contexto.

Puede ser, por ejemplo, informativa o poética. Lo podemos comprobar con la palabra «oscuridad»:

Ejemplo 1: función informativa

«La oscuridad es total en la ciudad a causa de un fallo eléctrico.» (Informa. Afirma algo.)

Ejemplo 2: función poética

«Me invade la infinita oscuridad.» (Sugiere, se crea un contexto misterioso y una atmósfera emotiva.)

Es, precisamente, gracias a la función poética del lenguaje por lo que la palabra se resemantiza: adquiere nuevas significaciones. Podemos ver algunos ejemplos en los que el poeta trabaja con la palabra «luna».

La «luna», que como sabemos es un tópico, se resemantiza en diferentes poemas y en cada uno cambia su sentido:

Una mujer morena  
resuelta en luna  
se derrama hilo a hilo  
sobre la cuna.  
Ríete, niño,  
que te tragas la luna  
cuando es preciso.

MIGUEL HERNÁNDEZ, *Nanas de la cebolla*

Se apagaron los faroles  
y se encendieron los grillos  
ni los cristales con luna  
relumbran con ese brillo.

FEDERICO GARCÍA LORCA, *La casada infiel*

y en el Estadio de la Luna, fieros,  
gimnastas de las nieves, se revelan,  
jabalinas y discos, los luceros.

RAFAEL ALBERTI, *Cal y canto*

París brilla a la luna  
desde lo alto del cielo.  
Los tranvías pasan  
como la muerte.

FRANCIS PICABIA, *El cielo*

La luna se puede tomar a cucharadas  
O como una cápsula cada dos horas.  
Es buena como hipnótico y sedante  
Y también alivia  
A los que se han intoxicado de filosofía.  
Un pedazo de luna en el bolsillo  
Es un mejor amuleto que la pata de conejo:  
Sirve para encontrar a quien se ama,  
Para ser rico sin que lo sepa nadie  
Y para alejar a los médicos y las clínicas.  
Se puede dar de postre a los niños  
Cuando no se han dormido,  
Y unas gotas de luna en los ojos de los ancianos  
Ayudan a bien morir.  
Pon una hoja tierna de la luna

Debajo de tu almohada  
Y mirarás lo que quieras ver.  
Lleva siempre un frasquito del aire de la luna  
Para cuando te ahogues,  
Y dale la llave de la luna  
A los presos y a los desencantados.  
Para los condenados a muerte  
Y para los condenados a vida  
No hay mejor estimulante que la luna  
En dosis precisas y controladas.

JAIME SABINES, *La luna*

Otro caso: lo ejemplifico, además, con una palabra muy común en la poesía de todos los tiempos: «suspiro», a la que recurren dos poetas clásicos, Bécquer y Góngora, pero seguramente en decenas o cientos de poemas encontrarás este vocablo con un sentido particular.

1. En la *Rima XVI*, de Bécquer, la palabra «suspiro» representa al poeta enamorado:

Si al mecer las azules campanillas  
de tu balcón  
crees que suspirando pasa el viento  
murmurador,  
sabe que, oculto entre las verdes hojas,  
suspiro yo.  
Si al resonar confuso a tus espaldas  
vago rumor,  
crees que por tu nombre te ha llamado  
lejana voz,  
sabe que, entre las sombras que te cercan,  
te llamo yo.  
Si se turba medroso en la alta noche  
tu corazón  
al sentir en tus labios un aliento  
abrasador,  
sabe que, aunque invisible, al lado tuyo  
respiro yo.

2. En el siguiente soneto, Góngora se apoya en dos palabras clave que representan la tristeza, «suspiros» y «lágrimas»:

Suspiros tristes, lágrimas cansadas,  
que lanza el corazón, los ojos llueven,  
los troncos bañan y las ramas mueven  
de estas plantas, a Alcides consagradas.

Mas el viento las fuerzas conjuradas  
los suspiros desatan y remueven,  
y los troncos las lágrimas se beben,  
mal ellos y peor ellas derramadas.

Hasta en mi tierno rostro aquel tributo  
que dan mis ojos, invisible mano  
de sombra o de aire me le deja enjuto,

porque aquel ángel fieramente humano  
no crea mi dolor, y así es mi fruto  
llorar sin premio y suspirar en vano.

LUIS DE GÓNGORA

Te propongo que medites acerca de lo que produce en ti esta palabra tan trillada en la historia de la poesía: *suspiro*, que escribas un poema en torno a ella y que envíes el poema con tus datos a mi correo, que figura al final de este libro. Comentaré todos los recibidos.

### **Tenlo en cuenta**

No existen palabras excluidas de tu vocabulario, que engloba tus más íntimas vivencias. En él, las palabras corrientes cobran significados insospechados. Palabras procedentes de los campos menos líricos, como el técnico, el científico, entre otros, se convierten en polos magnéticos productores del poema si así lo sientes.

### **De qué te provee cada palabra, usos útiles en un poema**

Atender a las clases y funciones de las palabras que escoges amplía tu campo de acción y permite alimentar el estilo propio.

Plantéate con qué clase de palabras inicias el poema, cuáles predominarán en el desarrollo y con cuáles resolverás el final, según: el ritmo deseado, el diseño de los momentos de tensión y distensión y el sentimiento dominante.

## Uso del sustantivo

Un poema escrito con abundancia de sustantivos permite una mayor exactitud y contundencia que uno en el que abundan los adjetivos.

Cuando el sentimiento implica un reclamo, una advertencia, una denuncia, el sustantivo otorga fuerza, como en el ejemplo siguiente, de Gioconda Belli:

Quiero una huelga donde vayamos todos.  
Una huelga de brazos, de piernas, de cabellos,  
una huelga naciendo en cada cuerpo.

Quiero una huelga  
de obreros  
de palomas  
de chóferes  
de flores  
de técnicos  
de niños  
de médicos  
de mujeres.

Quiero una huelga grande,  
que hasta el amor alcance.  
Una huelga donde todo se detenga,  
el reloj  
las fábricas  
el plantel  
los colegios  
el bus  
los hospitales  
la carretera  
los puertos.

Una huelga de ojos, de manos y de besos.  
Una huelga donde respirar no sea permitido,  
una huelga donde nazca el silencio  
para oír los pasos  
del tirano que se marcha.

Como método de condensación (vinculado a la imagen) da buenos resultados combinar sustantivos concretos y abstractos en una enumeración:

## Uso del adjetivo

El adjetivo «afectiviza» generalmente un texto, suele ser un matiz de descripción que sirve para distender la tensión.

Puesto antes del sustantivo, evoca y es ambiguo, afectivo; puesto después, define.

El epíteto es un adjetivo calificativo que no añade significación, pues esta se halla implícita en el propio sustantivo, pero en poesía es eficaz.

Los adjetivos puestos como «adorno» o porque resultan cómodos diluyen la significación del poema; la elección es pertinente. Prohibido incluir adjetivos de uso generalizado que no expresen algo preciso. Resulta nefasto en un poema decir que un paisaje es admirable. Sugiere por qué es admirable. No hables de un reflejo mágico. Di de qué color, de qué tamaño o transparencia es el reflejo. Ni mágico ni admirable transmiten nada, solo informan.

En el siguiente ejemplo, la atmósfera se produce gracias a los adjetivos:

De la ciudad moruna  
tras las murallas viejas,  
yo contemplo la tarde silenciosa,  
a solas con mi sombra y con mi pena.

El río va corriendo,  
entre sombrías huertas  
y grises olivares,  
por los alegres campos de Baeza.

Tienen las vides pámpanos dorados  
sobre las rojas cepas.  
Guadalquivir, como un alfanje roto  
y disperso, reluce y espejea.

Lejos, los montes duermen  
envueltos en la niebla,  
niebla de otoño, maternal; descansan  
las rudas moles de su ser de piedra  
en esta tibia tarde de noviembre,  
tarde piadosa, cárdena y violeta.

El viento ha sacudido  
los mustios olmos de la carretera,  
levantando en rosados torbellinos  
el polvo de la tierra.  
La luna está subiendo  
amoratada, jadeante y llena.

Los caminitos blancos  
se cruzan y se alejan,  
buscando los dispersos caseríos  
del valle y de la sierra.  
Caminos de los campos...  
¡Ay, ya no puedo caminar con ella!

ANTONIO MACHADO, *Caminos*

Para los adjetivos, consulta a Borges, verás que los usa de manera especial y precisa.

### Uso del verbo

Hay verbos que expresan lo íntimo, y es menos factible que te permitan mostrar una acción, como «entender», «ser», «recordar», «suponer», «existir», «pensar», «imaginar». Y hay otros que sí te lo permiten, son más concretos, como «cortar», «atravesar», «besar», «asomarse», etcétera.

Los primeros suelen producir versos simbólicos o conceptuales; los segundos suelen producir acciones o escenas visuales. Ambos deberían apuntar hacia el mismo sentimiento específico. Lo importante es que unos no resten eficacia a los otros; sino que unos abran el camino hacia el nudo emotivo del poema y otros lo refuercen.

Entre otras funciones, el verbo marca el movimiento.

Entre los pretéritos, el imperfecto expresa acciones duraderas, no cierra la acción; tiene valor descriptivo para los hechos secundarios. El perfecto permite ver el pasado desde el presente. El indefinido es puntual, marca acción sucedida, completa.

El predominio de verbos crea un ritmo ágil, como en el poema siguiente:

Se miran, se presienten, se desean,  
se acarician, se besan, se desnudan,  
se respiran, se acuestan, se olfatean,

se penetran, se chupan, se demudan,  
se adormecen, se despiertan, se iluminan,  
se codician, se palpan, se fascinan,  
se mastican, se gustan, se babean,  
se confunden, se acoplan, se disgregan,  
se aletargan, fallecen, se reintegran,  
se distienden, se enarcan, se menean,  
se retuercen, se estiran, se caldean,  
se estrangulan, se aprietan, se estremecen,  
se tantean, se juntan, desfallecen,  
se repelen, se enervan, se apetecen,  
se acometen, se enlazan, se entrechocan,  
se agazapan, se apresan, se dislocan,  
se perforan, se incrustan, se acribillan,  
se remachan, se injertan, se atornillan,  
se desmayan, reviven, resplandecen,  
se contemplan, se inflaman, se enloquecen,  
se derriten, se sueldan, se calcinan,  
se desgarran, se muerden, se asesinan,  
resucitan, se buscan, se refriegan,  
se rehúyen, se evaden, y se entregan.

OLIVERIO GIRONDO

## **Uso de las preposiciones**

Resulta sugerente un poema cuyos primeros versos se inician con preposiciones, continúa con adjetivos aislados y precisos, y se cierra con más preposiciones y dos adverbios, como el siguiente:

Entre tus brazos  
entre mis brazos  
entre las blandas sábanas  
entre la noche  
tiernos  
solos  
graves  
feroces  
lujuriosos  
espléndidos  
entre la sombra  
entre las horas

entre  
un antes y un después.

IDEA VILARIÑO

### **Uso de la conjunción**

Es muy interesante lo que logra la repetición de la conjunción disyuntiva «o» repetida tantas veces precediendo a «bien si parece demasiado» que provoca el deseo de respuesta en el lector:

No pido mucho  
poder hablar sin cambiar la voz  
caminar sin muletas  
hacer el amor sin que haya que pedir permiso  
escribir en un papel sin rayas.

O bien si parece demasiado  
escribir sin tener que cambiar la voz  
caminar sin rayas  
hablar sin que haya que pedir permiso  
hacer el amor sin muletas.

O bien si parece demasiado  
hacer el amor sin que haya que cambiar la voz  
escribir sin muletas  
caminar sin que haya que pedir permiso  
hablar sin rayas.

O bien si parece demasiado...

MIGUEL MARTÍ POL, *No pido mucho*

### **Uso del pronombre personal**

En el siguiente poema, *Heimermene*, de Ricardo Molina, cada verso se inicia por el pronombre personal «me», que insiste en torno a la idea del yo al que le sucede algo, y la última palabra es un sustantivo:

Me aplastan muchas cosas,  
me oprimen muchos árboles,  
me hieren muchas calles,  
me apresan muchos rostros,  
me queman muchas voces,  
me hablan muchos tejados,

me ahogan muchos rejos,  
me ciegan muchas flores,  
me asedian muchas máscaras,  
me ocultan muchos ojos,  
me dañan muchas tardes,  
me olvidan muchos sueños,  
me duelen muchas músicas,  
me roen muchas mentiras,  
me invoca mucha sangre,  
me ordenan muchas noches,  
me arañan muchas dudas,  
me cantan muchas penas,  
me arrastan muchas sombras,  
me matan muchos dioses.

## **Las conexiones sintácticas**

A la vez que quebranta las reglas, la poesía las conserva, pero las completa con reglas particulares en cada caso. En este sentido, la sintaxis nos permite trabajar el poema en distintas direcciones.

Aunque la poesía moderna suele diseminar las palabras en el espacio sin conexión entre sí, sostenidas por el juego gráfico, la estructura del poema está conformada por las palabras conectadas entre sí sintácticamente.

Las relaciones sintácticas se expresan por las concordancias de género y número, mediante las conjunciones, las preposiciones y los adverbios.

Los cimientos, columnas, vigas, constituyen la estructura de un edificio. Esos soportes están sólidamente unidos entre sí. También en un texto llamamos estructura al armazón que lo sostiene. Las palabras en su ligazón conforman ese soporte.

En el terreno de la escritura, esa estructura, esa combinación de palabras es la sintaxis.

Tal vez la diferencia entre prosa y poesía descansa sobre este concepto. Según el modo en que utilicemos dos recursos básicos de la sintaxis, la síntesis y la elipsis, nuestro texto se aproximará más a la prosa que a la poesía o viceversa.

## **Alteración de la sintaxis**

Dos principios rigen la sintaxis poética:

- 1) Desvío y perturbación (hipérbaton).
- 2) Recurrencia (emparejamiento).

**Hipérbaton.** Inversión sintáctica es la alteración del orden lógico. Se rompe la disposición regular de modo que el predicado aparece antes que el núcleo, o el sujeto aparece intercalado en el predicado o el predicado se encuentra intercalado en el sujeto. Incluso se llega a prescindir de toda sintaxis.

Los poemas de Góngora son un buen ejemplo y muchos poetas actuales lo utilizan.

Riesgos y ventajas: impide la comprensión ordenada de las palabras, pero realza su sonoridad al permitir que se asocien con gran libertad y entren en contacto a partir de sus semejanzas y contrastes fónicos y semánticos.

**Emparejamiento.** Recurrencia o repetición de fonemas, palabras, sintagmas, que cumplen funciones gramaticales o semánticas equivalentes. La rima es una forma de equivalencia fónica. Puede ser:

- fonético (aliteraciones, recurrencias rítmicas, etcétera):
- semántico (sinónimos, antónimos, etcétera);
- sintáctico (relativo al orden y posición de los elementos en el poema).

Es evidente en el siguiente ejemplo de Pablo Neruda, en el que hay un paralelismo sintáctico:

Yo te he nombrado reina.  
Hay más altas que tú, más altas.  
Hay más puras que tú, más puras.  
Hay más bellas que tú, más bellas.  
Pero tú eres la reina.

Riesgos y ventajas: sus efectos poéticos son la unidad (al producir la sensación de contacto entre términos diferentes) y el refuerzo del sentido (el lector busca un sentido posible entre los elementos emparejados y los no emparejados). Cuando se usa en forma aislada, en unos pocos versos por ejemplo, pierde relevancia, es incapaz de producir algún efecto y, al contrario, rompe el ritmo del poema; el abuso del emparejamiento puede dar lugar a un poema banal como lo son a veces las canciones de cuna o los *slogans* publicitarios.

Es conveniente establecer un equilibrio entre elementos emparejados y sin emparejar.

### **Nexos sintácticos**

**Supresión.** Es un procedimiento de liberación total de las palabras. La organización del poema se ofrece a la vista más que al oído, pueden ser palabras o frases sueltas formando figuras no lingüísticas, una sucesión de palabras o frases en columna, pero siempre con un sentido determinado.

**Asíndeton.** Omisión de nexos o conjunciones entre palabras. Confiere más dinamismo e intensifica el tono del mensaje; otorga la sensación de movimiento rápido.

Y entre las nubes mueve  
su carro Dios, ligero y reluciente;  
horrible son conmueve,  
relumbra fuego ardiente,  
tiembla la tierra,  
humíllase la gente.

FRAY LUIS DE LEÓN

**Polisíndeton.** Recurrencia de nexos coordinantes (conjunciones innecesarias como «y» o «ni») para unir palabras. Otorga una sensación de lentitud o de gravedad:

Por desgracia no tengo para darte  
sino uñas o pestañas o pianos derretidos  
o sueños que salen de mi corazón a borbotones

**Zeugma.** Uso de un solo elemento sintáctico común para varias unidades análogas:

Pues ¿tú tristezas conmigo;  
tú, señor?  
—Que no lo estoy [triste].

LOPE DE VEGA

### **Incorporación de términos ajenos a la poesía tradicional**

La incorporación de términos tradicionalmente ajenos a la poesía revela una tentativa más de desacralización que inició Pablo Neruda en algunos poemas de *Residencia en la tierra*, a través de W. H. Auden, T. S. Eliot y otros. Parra introdujo también giros coloquiales y modismos populares; por ejemplo en *Cambios de nombre*:

A los amantes de las bellas letras  
hago llegar mis mejores deseos  
voy a cambiar de nombre a algunas cosas.  
Mi posición es esta:  
el poeta no cumple su palabra  
si no cambia los nombres de las cosas.  
¿Con qué razón el sol  
ha de seguir llamándose sol?  
¡Pido que se llame Micifuz  
el de las botas de cuarenta leguas!  
¿Mis zapatos parecen ataúdes?  
Sepan que desde hoy en adelante  
los zapatos se llaman ataúdes.  
Comuníquese, anótese y publíquese  
que los zapatos han cambiado de nombre:  
desde ahora se llaman ataúdes.  
Bueno, la noche es larga  
todo poeta que se estime a sí mismo  
debe tener su propio diccionario  
y antes que se me olvide  
al propio dios hay que cambiarle nombre  
Que cada cual lo llame como quiera:  
Ese es un problema personal.

Y en *Advertencia al lector* parece ampliar el tema:

Según los doctores de la ley este libro no debiera publicarse:  
La palabra arco iris no aparece en él en ninguna parte,  
Menos aún la palabra dolor,  
Ni la palabra tormento.  
Sillas y mesas sí que figuran a granel,  
¡ataúdes!, ¡útiles de escritorio!  
Lo que me llena de orgullo  
porque, a mi modo de ver, el cielo se está cayendo a pedazos.

## Recomendaciones para el campo lexical

- Que las palabras escogidas sean significativas para ti, que no te resulten indiferentes.

No recurras a la primera palabra «atractiva» que pasa por tu mente, conecta con la palabra exacta, la que dice eso que te apremia sin explicarlo, la más rica, más significativa y menos gastada por el uso, tanto cotidiano como de otros poetas. ¿Cuántos poemas mencionan un «cielo estrellado»?

- Que cada palabra establezca un juego sonoro, semántico, rítmico con las anteriores y las posteriores, con las más lejanas y las más cercanas.

- Que repares en que son tus palabras de «este» momento (la escritura es siempre presente y las necesidades expresivas cambian de un momento a otro). Dice Mario Benedetti que escribir poesía «a veces es un desahogo; otras, un autoconsuelo, y otras veces es una alegría que uno traslada al papel».

- Que la vinculación sintáctica entre las palabras sea la más precisa y acertada.

- Que las palabras del poema sean mucho más que palabras.

En el poema, adquieren un sentido propio, se resemantizan en el contexto. Debes saberlo a la hora de escogerlas, y escogerlas a partir de esta premisa.

Así lo explica Jorge Guillén: «No partamos de “poesía”, término indefinible. Digamos “poema” como diríamos “cuadro”, “estatua”. Todos ellos poseen una cualidad que comienza por tranquilizarnos: son objetos, y objetos que están aquí y ahora, ante nuestras manos, nuestros oídos, nuestros ojos. En realidad, todo es espíritu, aunque indivisible de su cuerpo. Y así, poema es lenguaje. No nos convencería esta proposición al revés. Si el valor estético es inherente a todo lenguaje, no siempre el lenguaje se organiza como poema. ¿Qué hará el artista para convertir las palabras de nuestras conversaciones en un material tan propio y genuino como lo es el hierro o el mármol a su escultor?

»¿No sería tal vez más justo aspirar a un “lenguaje de Poema”, solo efectivo en el ámbito de un contexto, suma de virtudes irreductibles a un especial vocabulario? Como las palabras son mucho más que palabras, y en la breve duración de su sonido cabe el mundo, lenguaje implicará forma y sentido, la amplitud del universo que es y representa la poesía».

## Tenlo en cuenta

Asegúrate de que es «tu» lenguaje.

Cada poeta tiene su campo lexical, dependiendo de su temperamento, de su carácter, de su ideología, de sus sentimientos más profundos. José Lezama Lima no podía ser más comunicativo, es hermético porque su carácter lo llevaba a eso; en cambio José Martí no podía ser hermético, era un poeta llano, claro, sencillo.

Para ello, busca la estructura más acorde con tu manera de ser en el mundo. De allí, reconocerás y reconocerán tu estilo.

Eso no significa que debas repetirte, sino ser tú mismo en cada poema o en cada canción. Aunque, como dice Pavese, «la repetición es válida si indica autenticidad», si repites palabras (algo que puedes comprobar en los poetas) es porque esas palabras te resultan significativas y pueden ser reflejo de lo que Pavese llama «mitos profundos que vienen de la infancia». En ese caso, la insistencia afirma al poeta en algo que está más allá de la conciencia.

### LA COCINA DEL POETA

Escucha a Antonio Machado: «Unir dos palabras por primera vez puede ser una verdadera hazaña poética, pero no conviene intentarla sin precauciones. Empecemos por el empleo de adjetivos que añadan algo a lo que, de primeras, pensamos o imaginamos en el sustantivo. Un “ángel bueno” no está mal dicho. La bondad es propia de los ángeles, aunque no es lo esencialmente angélico, puesto que hubo ángeles prevaricadores. El adjetivo no es superfluo. Aún menos superfluo sería el adjetivo “custodio” o “guardián” aplicado al ángel, porque no parece que los ángeles, sin especial mandato de la divinidad, tengan por qué guardar a nadie. “El ángel de la espada flamígera” está mejor, porque alude a un ángel único, al que guardaba las puertas del Paraíso. Hay mucho que andar, sin salir de los lugares comunes, antes que lleguemos a la expresión nueva y sorprendente, a la adjetivación valiente, que desafía la misma *contradictio in adjecto*; por ejemplo: ¡un guardia de asalto!...».

¿Dominamos la palabra? ¿Lo que sentimos frente a algo es igual antes y después de nombrarlo?

Dice Gabriel Miró: «Hay emociones que no lo son del todo hasta que no

reciben la fuerza lírica de la palabra, una palabra plena y exacta. Una llanura en la que solo se levantaba un árbol, no la sentí mía hasta que no me dije: “Tierra caliente y árbol fresco.” Cantaba un pájaro en una siesta lisa, inmóvil, y el cántico la penetró, la poseyó toda, cuando alguien dijo: “Claridad”. Y fue como si el ave se transformase en un cristal luminoso que revibraba hasta en la lejanía. Es que la palabra, esa palabra, como la música, resucita las realidades, las valora, exalta y acendra, subiendo a una pureza “precisamente irrefutable” lo que, por no decirse ni decirse en su matiz, en su exactitud, dormía dentro de las exactitudes polvorientas de las mismas miradas y del mismo vocablo y concepto de “todos”».

Dice César Vallejo: «Poesía nueva ha dado en llamarse a los versos cuyo léxico está formado de las palabras «cinema, motor, caballos de fuerza, avión, radio, jazz-band, telegrafía sin hilos», y en general, de todas las voces de las ciencias de industrias contemporáneas, no importa que el léxico corresponda o no a una sensibilidad auténticamente nueva. Lo importante son las palabras».

Dice Jorge Guillén: «La poesía no requiere ningún especial lenguaje poético. Ninguna palabra está de antemano excluida; cualquier giro puede configurar la frase. Todo depende, en resumen, del contexto. Solo importa la situación de cada componente dentro del conjunto, y este valor funcional es el decisivo. La palabra “rosa” no es más poética que la palabra “política”. Por supuesto, “rosa” huele mejor que “política”: simple diferencia de calidades reales para el olfato. [...] Belleza no es poesía, aunque sí muchas veces su aliada. De ahí que haya más versos en que se acomode “rosa” que “política”. [...] Es probable que “administración” no haya gozado aún de resonancia lírica. Pero mañana por la mañana podría ser proferido poéticamente con reverencia, con ternura, con ira, con desdén. “¡Administración!” Bastaría el uso poético, porque solo es poético el uso, o sea, la acción efectiva de la palabra dentro del poema: único organismo real. No hay más que lenguaje de poema: palabras situadas en un conjunto. Cada autor siente sus preferencias, sus aversiones y determina sus límites según cierto nivel. El nivel del poema varía; varía la distancia entre el lenguaje ordinario y este nuevo lenguaje, entre el habla coloquial y esta oración de mayor o menor canto. A cierto nivel se justifican las inflexiones elocuentes. Nada más natural, a otro nivel, que las inflexiones prosaicas, así ya no

prosaicas. [...] Lenguaje poético, no. Pero sí lenguaje de poema, modulado en gradaciones, de intensidad y nunca puro». Es por medio de la palabra –dice Dante– como el hombre ocupa una posición intermedia entre los animales y los ángeles.

Y José Ángel Valente: «La poesía de la experiencia está en las antípodas de la experiencia de la poesía. La poesía no admite condicionantes, utiliza un lenguaje rebelde, ajeno a los lenguajes comunicacionales, codificados. Los lenguajes comercial o político son falsificadores. Estamos dominados por palabras carentes de libertad. El poeta permite que la palabra hable por él. En realidad es la palabra la que nos controla a nosotros».

### **IDEAS PRÁCTICAS PARA ESCRIBIR UN POEMA**

Escribe un poema en el que las palabras más contundentes estén en los versos finales. A continuación, haz la prueba de qué pasaría si colocaras esas palabras finales como inicio de otro poema.

Confecciona una lista de las palabras reiteradas en tu poemario y decide si vale la pena reiterarlas o si es conveniente eliminarlas.

Escribe la misma idea conceptual empleando tres clases de palabras diferentes y escoge la que te parezca más acertada.

Confecciona tu mapa léxico: escoge tres sentimientos y elige dos palabras clave para cada sentimiento.

Evoca una emoción experimentada recientemente y escribe un poema con tres palabras de tu mapa léxico.

## Octava parte. **Transformaciones**

Tal vez, las transformaciones nacieron cuando el poeta se dio cuenta de que las palabras existentes y la sintaxis correspondiente le resultaban insuficientes, tal como dice Paul Éluard: «El todo es decir todo, y me faltan palabras».

Los poetas dominan los recursos estilísticos, de modo inconsciente y consciente.

Con las palabras combinadas de cierta manera se puede obtener un prospecto, un manual de instrucciones o de recetas culinarias, por ejemplo, que informan y acotan el tema en lugar de expandirlo, pero si un poeta es el que las combina, el lenguaje encontrará múltiples posibilidades.

### **Metáfora, imagen y otras figuras**

Cuando dos palabras separadas por la lógica se unen y estallan, el lenguaje se dispara.

Los recursos poéticos –comparaciones, metáforas, sinestesias, metonimias, etcétera– usados con sabiduría nutren el poema. Para ampliar este tema y conocer los aportes y usos de cada figura, puedes leer *Recursos de estilo y otros juegos literarios*, de mi autoría.

¿Por qué, cómo, cuándo, producimos la imagen y la metáfora?

A menudo, en su conjunto, constituyen el poema mismo, es un modo condensado de decir lo que no podríamos decir de ninguna otra manera. Por lo tanto:

- Implican aquello que las palabras no dicen directamente.
- Son una entidad nueva y no una reproducción.
- No son una designación ni una ilustración de los seres o las cosas.
- No son la expresión de un recuerdo personal o de una asociación subjetiva.

No tienen carácter representativo de nada.

- Permiten establecer relaciones novedosas.

## **Decir y querer decir**

Emplear metáforas, imágenes o comparaciones te permite no describir o no decir algo explícitamente, procedimiento básico de la poesía, y jugar con el doble sentido.

En estos tres recursos el resultado procede de la relación entre dos términos inesperados. Es el encuentro de dos realidades diferentes entre sí que al entrar en contacto generan un resplandor, un efecto de sentido. Unen lo semejante y lo diverso. En cada uno de los tres, de una manera distinta.

## **La comparación conecta dos elementos diversos**

Permite trabajar con dos realidades contrapuestas que pueden distribuirse en diferentes estrofas o en diferentes momentos si es un poema de verso libre, y que permite diseñar un posible esquema rítmico. Así, las siguientes alternancias comparativas podrían ser los soportes de un poema que se puede rellenar y extender entre uno y otro nexo comparativo con tantos versos como se desee:

a)

Hubo una noche...

Pero hubo otra noche...

b)

Tan...

Como...

c)

Como...

Así...

d)

La comparación puede englobar todo el poema, o solo una parte del mismo y el remate puede ser encabezado con un «pero»:

Como...

Así...

Pero...

Ejemplo:

Plantar miradas / como árboles  
enjaular árboles / como pájaros  
regar pájaros / como heliotropos.  
Tocar un heliotropo / como una música  
vaciar una música / como un saco  
degollar un saco / como un pingüino ...

VICENTE HUIDOBRO

El primer verbo concuerda con el segundo sustantivo, este se repite, pero el verbo que lo precede no concuerda con él, sino con el tercer sustantivo y así sucesivamente. No utiliza adjetivos.

En la comparación los dos términos que la componen están explícitos.

Fresco sonido extinto o sombra, el día me encuentra.

Sí, como muerte, quizá como suspiro,  
quizá como un solo corazón que tiene bordes,  
acaso como límite de un pecho que respira;  
como un agua que rodea suavemente una forma  
y convierte a ese cuerpo en estrella en el agua.

[...]

Como joven silencio, como verde o laurel;  
como la sombra de un tigre hermoso que surge de la selva;  
como alegre retención de los rayos del sol en el plano del agua;  
como la viva burbuja que un pez dorado inscribe en el azul del cielo.  
Como la imposible rama en que una golondrina no detiene su vuelo...

El día me encuentra.

VICENTE ALEXANDRE, *La noche*

## **La presencia de una ausencia es la metáfora**

La metáfora (que en griego significa «transposición») sugiere algo nombrándolo con otro elemento similar y a la vez muy distinto.

Cuando la palabra da en el blanco a través de la metáfora, los objetos más comunes, las situaciones más triviales se muestran en toda su complejidad.

Es un procedimiento de condensación, de sustitución y analogía.

El primer verso de *El cementerio marino*, de Paul Valéry, presenta dos analogías: techo-mar / palomas-veleros: «Este techo tranquilo por el que se pasean las palomas», y así permite economizar explicaciones.

La condensación (y la consecuente evocación sugerida al lector) es indispensable en la poesía. Acerca realidades alejadas. Tiene poder evocador.

Es en el territorio de la poesía donde la metáfora juega sin limitaciones el juego preliminar y activo del amor.

Dice Octavio Paz: «La relación entre erotismo y poesía es tal que puede decirse, sin afectación, que el primero es una poética corporal y que la segunda es una erótica verbal».

Amor, la noche estaba trágica y sollozante  
cuando tu llave de oro cantó en mi cerradura;  
luego, la puerta abierta sobre la sombra helante,  
tu forma fue una mancha de luz y de blancura.

Todo aquí lo alumbraron tus ojos de diamante;  
bebieron en mi copa tus labios de frescura,  
y descansó en mi almohada tu cabeza fragante;  
me encantó tu descaro y adoré tu locura.

¡Y hoy río si tú ríes, y canto si tú cantas;  
y si tú duermes, duermo como un perro a tus plantas!  
Hoy llevo hasta en mi sombra tu olor de primavera;

y tiemblo si tu mano toca la cerradura,  
y bendigo la noche sollozante y oscura  
que floreció en mi vida tu boca tempranera.

DELMIRA AGUSTINI, *El intruso*

### **Variantes de las metáforas**

- Metáforas sensoriales. Son aprehendidas por medio de los sentidos. El poeta interioriza el mundo, contempla la realidad externa y la da a conocer desde su particular visión.

- Metáforas afectivas. Los particulares estados anímicos del escritor son mostrados por medio de seres y objetos.

- Metáforas que revelan la pluralidad e interdependencia de lo real. La realidad se abre en un abanico de significados. Algo es y no es sino aquello y lo

otro simultáneamente: un puente es un puente y no es un puente sino un lirio, un abanico, un garabato o lo que deseemos:

Un pájaro vivía en mí. / Una flor viajaba en mi sangre. / Mi corazón era un violín...

JUAN GELMAN

· Metáforas que resultan del criterio sintáctico. Puedes reconocer las siguientes:

–En función de modificador indirecto:

Una bandada de palabras / posándose / una / a / una / en los alambres de la página.

JULIO CORTÁZAR

–En función de aposición:

Cuchara, / cuenca / de / la más antigua / mano del hombre...

PABLO NERUDA

–En función de predicativo. Es el verbo copulativo ser el que produce la metáfora al relacionar términos semánticamente distantes:

Las pesadillas / son ripios del alma...

–Sustantivo en función de adjetivo calificativo o modificador directo del sustantivo:

mujer viento

–En función de circunstancial de lugar, tiempo o modo:

Supura el alba / en el grito del monte

–En función de verbo metaforizador. Suelen ser las de mayor eficacia y dan lugar a inventarios ilimitados pues al asociar elementos que no guardan relación lógica hacen posibles los hallazgos de imágenes inusitadas e inusuales:

Mucha lectura envejece la imaginación / del ojo, suelta todas las abejas pero mata el zumbido / de lo invisible, corre, crece / tentacular, se arrastra, sube al vacío / en nombre / del conocimiento...

GONZALO ROJAS

–Por perífrasis o circunlocución. Consiste en utilizar una frase para decir lo que podría expresarse con una palabra. Menciona las cualidades y atributos del

objeto:

Madre de piedra, espuma de los cóndores. / Alto arrecife de la aurora humana. / Pala perdida en la primera arena...

PABLO NERUDA

–Por permutación sintáctica. El núcleo del sujeto cambia de sitio con el núcleo del objeto directo, o permutan las acciones de los verbos o los adjetivos:

Ojos mudos lo ven / Labios ciegos intentan precisar tanta deriva...

IDA VITALE

–Por aplicación de los atributos del ser humano a la naturaleza o viceversa:

El día abre la mano. / Tres nubes / y estas pocas palabras...

... tu vientre es una plaza soleada, / tus pechos dos iglesias donde oficia / la sangre sus misterios paralelos...

OCTAVIO PAZ

### **La aproximación insólita produce la imagen**

Un mecanismo idóneo para producir imágenes consiste en la reunión de dos realidades alejadas, la conjugación de dos elementos de forma fortuita.

La imagen poética surge de la asociación sensorial entre las palabras, entre lo visual, lo lumínico, lo cromático, lo térmico, lo sonoro, lo espacial, lo temporal... Pero el encuentro no debe forzarse, debe resultarte necesario para decir lo que tu emoción (y no tu razón) te impone.

Los dos elementos se van acercando y transformando gradualmente, se van fundiendo hasta convertirse en una realidad nueva e indestructible. Por ejemplo:

- lo externo y lo interno: pálido escalofrío,
- lo sentimental o abstracto y lo concreto: triste mercancía,
- lo material y lo inmaterial: casa soñolienta,
- lo animado y lo inanimado: ágil mañana,
- lo olfativo y lo táctil: aroma áspero,
- lo activo (movimiento) y lo gustativo: manos que avanzan golosas,
- lo auditivo y lo visual: el rumor de las miradas,

- el trasvase de sensaciones entre dos órdenes da lugar a la imagen sinestésica:

Que el alma que hablar puede con los ojos  
también puede besar con la mirada.

G. A. BÉCQUER

Los surrealistas consideraban que la eficacia de la imagen dependía del decorado en el que se realizase el encuentro, como sugirió Lautréamont, en los *Cantos de Maldoror*: «Bella como el encuentro de una máquina de coser y un paraguas sobre una mesa de disección».

Dice André Breton: «Cuanto más lejanas estén dos realidades que se ponen en contacto, más fuerte será la imagen, tendrá más potencia emotiva y realidad poética», para lo cual los surrealistas se servían del azar, la casualidad, lo accidental, la coincidencia.

## La greguería

Es una variante de la imagen.

Un hacedor de imágenes fue el español Ramón Gómez de la Serna, creador de las greguerías. Las define así: humor + metáfora = greguería. He aquí algunas:

Las flores que no huelen son flores mudas.

Después del eclipse, la luna se lava la cara para quitarse el tizne.

Los remos son las pestañas de los barcos.

En el balancín se pesan las carcajadas.

Cuando llueve Dios toma fotografías.

## En síntesis

En la comparación (A es como B): un término real y uno imaginario se vinculan al compararlos:

Tus ojos negros son como ardientes carbones

A- Término real B- Término imaginario

En la metáfora B en lugar de A: solo aparece el término imaginario, sin

mencionarse el término real, ambos términos se identifican:

Tus carbones ardientes me queman el alma.

En la imagen hay un traspaso de A a B o de B a A.

### **Otorgar sentido figurado**

Una forma de producir imágenes o metáforas es jugar con los significados de las palabras en un sentido figurado (que no responda a la lógica) y escribir el poema.

Luna – tinta – libro

Luna. La palabra luna quiere ser árbol y da frutos luminosos...

Tinta. Unos besos de tinta me cubren

Libro. Eres un libro en el que paso las páginas y...

### **El símbolo**

En el símbolo, la palabra o la frase vale por la asociación que provoca de forma emotiva en el lector. «Busca vestir la idea de una forma sensible que no tendría su finalidad en sí misma», dice Charles Baudelaire. Casi todos los poemas de Antonio Machado, como los de *Soledades, galerías y otros poemas*, están constituidos por símbolos.

### **Tenlo en cuenta**

Puesto que la comparación, la metáfora y la imagen son detonantes del pensamiento y expresan algo indecible que se quiere transmitir, su uso en el poema debe responder a las siguientes preguntas: qué quiero decir / a quién se lo digo / cómo lo digo.

Toda frase no poética es susceptible de ser explicada por otra.

### **LA COCINA DEL POETA**

Federico García Lorca: «La poesía no tiene límites. Nos puede esperar sentada

en el quicio de la puerta en las madrugadas frías, cuando se vuelve con los pies cansados y el cuello del abrigo subido. Puede estar esperándome en el agua de una fuente, subida en la flor de un olivo, puesta a secar en la tela blanca de una azotea. Lo que no puede hacerse es proponer una poesía con la rigurosidad matemática del que va a comprar litro y medio de aceite.

»El poeta debe llevar un plano de los sitios que va a recorrer y debe estar sereno frente a las mil bellezas y las mil fealdades disfrazadas de belleza que han de pasar ante sus ojos. Debe tapar sus oídos como Ulises frente a las sirenas, y debe lanzar sus flechas sobre las metáforas vivas y no figuradas o falsas que le van acompañando».

### IDEAS PRÁCTICAS PARA ESCRIBIR UN POEMA

Establece asociaciones entre un libro (visual) y la lavanda (olfativo). Escribe el poema a medida que desarrollas la relación hasta fundirlos.

Imagina un puente o un punto de unión entre dos objetos, o entre dos seres, o entre dos realidades, como lo hizo Jean-Clarence Lambert:

De septiembre al amor vía la rosa  
Del rostro al sueño vía el beso  
De la perla a la cascada vía el ataque  
De la luz a la luz vía el olvido  
De la muerte al muro vía la piedra  
De la cadera a la colina vía la cabellera  
Del humo a la soledad vía la ceniza  
De la desesperación a la verdad vía lo menos  
De la ola a la orilla vía el tesoro  
Del corazón al enemigo vía el rojo.

Entonces, establece relaciones y completa:

Entre el odio y un jazmín \_\_\_\_\_

Entre el cactus y la almohada \_\_\_\_\_

Entre las sábanas y el grito \_\_\_\_\_

Entre la miel y el volcán \_\_\_\_\_

Entre la zarzuela y los girasoles \_\_\_\_\_

Entre tu risa y el granizo hay \_\_\_\_\_

Toma los versos anteriores que prefieras y escribe un poema.

Otorga sentido figurado a las siguientes palabras e incluye los resultados en sendos poemas:

1. Barco 2. Árbol 3. Lápiz 4. Espejo 5. Sol 6. Naranja 7. Noche 8. Hojas 9. Sombra 10. Mar 11. Habitación 12. Tijeras

Escribe tres comparaciones e intégralas en un poema de la extensión que prefieras.

Emplea las siguientes palabras como metáforas de otra cosa y escribe sendos poemas:

Ventana / Tren / Mañana / Mueble / Amigo / Lejanía / Violín / Vanidad / Remedio / Huésped

## Novena parte. **Entre poesía, narrativa y cine**

Poesía no se opone a relato, se diferencia. Hay coincidencias en el plano de la creación, ya sea debido al ritmo, a la construcción, al empleo del lenguaje. Según Pfeiffer, son estos rasgos los que acotan lo poético:

- Imposibilidad de traducción.
- Ritmo y melodía.
- Carencia métrica.
- Carga de imágenes y metáforas.
- Un determinado estilo.
- Un determinado estremecimiento del ánimo.

La poesía concentra más regularidades y paralelismos que la narrativa y el cine, pues no depende de las acciones de los personajes, sino de la metaforización del mensaje. Pero como dice Alejandro Palomas: «La música de un escritor es su marca, su manera de latir en el mundo. Nadie late igual. Yo soy la música con la que escribo, la que respira entre mis líneas, y eso no cambia de la ficción a la poesía».

### **Trasposos al cuento y la novela**

Son numerosas las narraciones que rozan la poesía, en especial en su contacto con la música. Es decir, que puedes aplicar los componentes de la poesía y tu visión de la música a otros territorios como el cuento o la novela.

Mira con qué claridad lo expone Antonio Tabucchi refiriéndose a su novela epistolar *Se está haciendo cada vez más tarde*: «Hay muchos recuerdos y citas musicales además de poéticas, música clásica y también música pobre, que me gusta mucho. La música es una forma de escansión del tiempo que es audible y obedece a leyes matemáticas. Las matemáticas son misteriosas, nos lo dicen los filósofos presocráticos, nos lo dice la Cábala. También la vida está escandida por algo, y no sé bien por qué. Escandida por algo que en psicoanálisis podría llamarse “evento”. Los eventos acompañan nuestras vidas, pero no se sabe cuándo llegan ni de dónde vienen. La vida es una composición musical que

ejecutamos acaso sin conocer la música.

»No tenemos partitura. La partitura solo se comprende después, cuando la música ya ha sido interpretada. Y es cierto que se dan deslizamientos del tiempo, en el sentido de que se pasa de un tiempo a otro, se va hacia atrás, y el espacio y el tiempo a veces se anulan. Pero la verdad es que todavía no he entendido bien si somos nosotros quienes atravesamos el tiempo o si es el tiempo el que nos atraviesa. Quiero decir, si somos nosotros los que pasamos y el tiempo permanece inmóvil o si es el tiempo el que pasa e inmóviles permanecemos nosotros. Sea como fuere, los personajes de este libro tienen la soterrada sensación de llegar tarde, incluso respecto a ellos mismos. O bien a veces tienen la sensación de haberse adelantado o de haber llegado tarde, en el sentido de que habían intuido lo que les estaba ocurriendo: traiciones realizadas o sufridas, errores e incomprensiones, solo que se dieron cuenta con retraso. En el sentido de que en el mismo momento intuían pero no comprendían; lo comprendieron más tarde.

»En definitiva, son todas ellas vidas fuera de hora. Creo que en este libro es sobre todo el amor lo que está fuera de hora, es siempre un fruto demasiado verde o demasiado maduro. La vida fuera de hora da una sensación de vértigo, es algo así como rodar por las escaleras».

Otro ejemplo es *El mismo mar*, la novela de Amos Oz, quien afirma al respecto: «Si se deja de lado la poesía triunfará el mal. La gente ha escrito poesía en los *gulagui* y en los campos de concentración, en la cárcel y en todas las situaciones difíciles. Si lo que nos rodea consigue que yo o cualquier otro dejemos de escribir poesía, habrán ganado los malos, y no debemos dejarles ganar. *El mismo mar* se parece un poco a las obras de los trovadores, en las que no hay una línea estricta de separación entre prosa y poesía, entre ficción y confesión, incluso entre literatura y música. He pretendido que esta novela cante y baile y no se limite a contar una historia. Quise que fuera una novela polifónica, quise que tuviera la forma musical específica de un madrigal. Es decir, un conjunto de voces distintas que poco a poco se van entramando y armonizando».

Aunque puedan captarse diferencias rítmicas entre un poema (en verso o en prosa) y un fragmento de prosa narrativa, es verdad que las dos formas

artísticas ofrecen la posibilidad de descubrir rasgos métricos y musicales –del sonido a los silencios– coincidentes. Un buen ejemplo está en los períodos rítmicos del *Ulises* de James Joyce, traducido por José María Valverde. O Luis Martín Santos en *Tiempo de silencio*, Julio Cortázar en *Rayuela*, José Lezama Lima en *Paradiso* o Cabrera Infante en *Tres tristes tigres* muestran la fusión o el contacto de la prosa con la poesía.

*Mentiras de verano*, el libro de cuentos de Bernhard Schlink, está construido a la manera de una composición de música de cámara, y podría leerse desde la perspectiva de las relaciones de apropiación de los procedimientos musicales por parte de la literatura. En cualquier caso, la música aparece como un detalle relevante en casi todos los cuentos, especialmente en «Johann Sebastian Bach en Rügen», en el que un padre y un hijo hacen un viaje de verano a un pueblo en Alemania donde está llevándose a cabo un festival de música de Bach. La pasión por Bach es al principio el único nexo entre ambos personajes, y tras cada concierto, en el momento de cenar, de volver al hotel o de caminar por ahí, las mentiras (y las verdades) articulan otro nexo quizá más profundo.

Hemingway cuenta que la insistencia de su madre en que aprendiera a tocar el violonchelo era «fuente de conflictos», pero más tarde admitió que las clases de música le habían sido útiles para su obra, y en su novela *Por quién doblan las campanas* emplea la estructura de contrapunto. El título proviene de un poema de John Donne:

Nadie es una isla, completo en sí mismo; cada hombre es un pedazo de continente, una parte de la tierra; si el mar se lleva una porción de tierra, toda Europa queda disminuida, como si fuera un promontorio, o la casa de uno de tus amigos, o la tuya propia. La muerte de cualquier hombre me disminuye porque estoy ligado a la humanidad; por consiguiente nunca hagas preguntar por quién doblan las campanas: doblan por ti.

Distintos músicos retomaron el tema: la banda de thrash metal, Metallica, compuso una canción en el año 1984, de nombre «For Whom the Bell Tolls» [Por quién doblan las campanas].

La banda de rhythm and blues y rock pop Bee Gees llegó al Top Five en Inglaterra en 1993, con su composición «For Whom the Bell Tolls» también inspirada en Hemingway.

El grupo Los Flechazos se inspiró en la obra de Hemingway para componer

el tema «Tres días», incluido en su álbum *¡Preparados, listos, ya!* (1991).

La banda de punk-rock Los Muertos de Cristo incluye en su álbum *Rapsodia Libertaria Vol II* (2007) la canción «¿Por quién doblan las campanas?»

De algún modo, Hemingway despliega sus cuentos con las complejidades de un oscuro poema. En «Colinas como elefantes blancos», una pareja espera un tren en una estación. Están tensos. ¿Ella se ha hecho un aborto? Eso es todo. Sabemos que hay significados ocultos; el cuento es tan memorable por la inaccesibilidad del subtexto.

### **Los poemas narrativos**

En el sentido contrario, ¿es posible narrar en un poema?

La poesía no puede construir un mundo de referencias reales ni puede configurar un universo de acciones y sucesos. Sin embargo, se escriben poemas que cuentan una historia.

El poema narrativo desarrolla uno o más aspectos del relato, que pueden ser el personaje, la acción, una situación precisa, un conflicto. Su particularidad es hacerlo a través del verso, por lo tanto, de la condensación.

No se trata de recrear una realidad, sino de crearla en el poema con elementos de la narrativa.

Si bien en un poema se puede narrar, es un determinado elemento el que genera el efecto de relato, pero las condiciones rítmicas del poema, así sea un poema de versos regulares o libres, deben respetarse. Nunca debes olvidar que poema es ritmo y es economía.

Entre esos elementos, los siguientes:

#### · El argumento

Joan Margarit retoma el argumento de *Tristeza*, un cuento de Chéjov, en su poema *Relato de madrugada*.

Se puede comparar la escritura de Antón Chéjov con la poesía y con la música de cámara. De sus narraciones dice Maksim Gorki: «Al leer los cuentos de Chéjov uno parece sumergido en un día triste de finales de otoño, cuando el aire es tan transparente y en él se recortan con punzante nitidez los árboles desnudos, los estrechos edificios, la masa gris de la muchedumbre. Todo es tan extraño, tan solitario, inmóvil y desamparado. Las profundas lejanías azuladas,

desiertas, fundiéndose con el pálido cielo, soplan con un frío angustioso sobre la tierra cubierta de suciedad helada. La mente del autor, como un sol de otoño, ilumina con despiadada claridad los destrozados caminos, las retorcidas calles, las sucias y apretujadas casas en las que se ahogan de aburrimiento y pereza unos seres pequeños y desgraciados llenando sus casas de un insensato y soñoliento bullicio». Este es el inicio de *Tristeza*:

Crepúsculo vespertino. Gruesos y húmedos copos giran perezosos alrededor de los faroles recién encendidos, cubriendo de una delgada y blanca capa los tejados, los lomos de los caballos, los hombros y las gorras. El cochero Iona Potápov, tan blanco como un fantasma, encorvado hasta donde puede hacerlo un ser humano, está sentado inmóvil en el pescante. Se diría que, aunque le cayera encima una montonera de nieve, no le parecería necesario sacudirse... Su caballo también está parado y cubierto de nieve. Su inmovilidad, sus formas angulosas y sus patas rígidas como bastones lo hacen semejante, incluso de cerca, a uno de esos caballitos de bizcocho que cuestan un kopek. Es muy probable que esté sumido en sus propios pensamientos. ¿Cómo no va a meditar quien ha sido arrancado del arado, de los paisajes grises y familiares, y arrojado en medio de ese remolino lleno de luces monstruosas, ruidos incesantes y gentes apresuradas...?

Hace ya tiempo que Iona y su caballo no se mueven de su sitio. Salieron antes de la comida, pero aún no se han estrenado. Sobre la ciudad cae ya la penumbra de la noche. La palidez de los faroles cede su lugar a un color más vivo y el ajetreo de la calle se hace más intenso.

—¡Cochero, a Viborg! —oye Iona—. ¡Cochero!

Iona se estremece y, a través de sus pestañas sepultadas por la nieve, ve a un militar con capote y capucha.

—¡A Viborg! —repite el militar—. ¿Duermes o qué? ¡A Viborg!

Así lo retoma Margarit, en un poema narrativo:

En la plaza vacía está lloviendo.  
Hay un único taxi en la parada  
es tan larga la espera del taxista.  
Apagado el motor;  
dentro del coche hace mucho frío.  
Se abre una puerta y sube un pasajero  
de malhumor; cansado, con la ropa mojada.  
Le da una dirección.  
Al saltarse un semáforo, le abronca.  
El taxista se vuelve murmurando:  
Mi hijo ha muerto hace una semana.  
El pasajero calla y se hunde en el asiento.  
Avanzada la noche, sube al taxi

un grupo en plena juerga, y él les dice:  
Mi hijo ha muerto hace una semana.  
«Todos nos hemos de morir», contestan,  
entre las bromas y las carcajadas.  
Acabado el trabajo en el garaje,  
se acerca a la cabina de la radio:  
Mi hijo ha muerto hace una semana.  
La mujer; con los ojos  
enrojecidos de cansancio,  
le contesta que sí mientras atiende  
a las voces mezcladas con el ruido  
que van surgiendo desde la emisora.

Se trata de un relato que es de Chéjov.  
En él cae la nieve  
y el coche es un carruaje con un viejo caballo.  
Sé que el taxista no podrá dormir.  
¿Y la muerte? ¿Está dentro del puño  
que levanta la vida, o es el puño  
en el que estamos encerrados?  
En la historia de Chéjov, al cochero  
le queda su caballo para poder contarle  
que su hijo está muerto. De repente,  
siento que todo está dentro de mí,  
que el miedo ya está helándose,  
y enciendo un fuego, y todos sentimos su calor;  
el taxista, el cochero, tú que me estás leyendo,  
yo, mis muertos y Chéjov, todos juntos  
viendo caer la vida en soledad, como la nieve.  
Un tren nocturno cruza, barnizado de rosa,  
campos de olivos al alba.  
Aquí acabo, cansado, somnoliento  
y misteriosamente feliz, este poema.

#### · El personaje

Son numerosos los modos de enfocar el personaje en un relato. Del mismo modo, lo vemos en algunos poemas: el personaje autodefinido, descrito, contemplado y el analizado.

–El personaje que se autodefine: es el personaje que habla de sí mismo:

Soy un hombre, es mi título de nobleza.  
Puede que sea una leyenda, puede que sea pasado.  
En otro tiempo me llamaban Till  
y el mismo Till continuó siendo.

EVGUENI EVTUSHENKO, *Monólogo de Till Ulenspiegel*

–El personaje descrito. En el siguiente poema, *Ella dio su voto a Nixon*, José Agustín Goytisolo describe un personaje y el poema consiste en una enumeración de datos como si fuera una ficha:

Se llama Katheleen y es rubia  
mide cinco pies nueve pulgadas  
bien parecida treinta y cuatro años  
estudió en el Colegio Presbiteriano de Akron  
y se licenció en Literatura Española  
por la New York University.

[...]

Ama la libertad pero dentro de un orden  
opina que los negros no están aún maduros  
asiste a los oficios regularmente  
recibe a sus amigas los viernes por la tarde  
y los martes almuerza  
con su Ted en el Rotary Club.

[...]

Hoy ella ha amanecido en un cuarto de hotel  
junto a un extraño hombre flaquito  
y mientras busca un Alka-Seltzer  
piensa que por la tarde llega Ted  
y que el psiquiatra de vuelta en New York  
ya aclarará todo este asunto.

–El personaje contemplado. Cesare Pavese en *Pensamientos de Deola* contempla al personaje y saca conclusiones:

Deola pasa la mañana sentada en el café  
y ninguno la mira. A esta hora en la ciudad corren todos  
bajo el sol todavía fresco del alba. Ninguno busca,  
tampoco Deola, pero fuma pacífica y respira la mañana.  
Cuando estuvo en pensión, debía dormir a esta hora  
para reponer las fuerzas: la estera sobre el lecho  
la ensuciaban con los zapatones soldados y obreros,

los clientes que rompen la espalda. Pero, sola, es distinto:  
se puede hacer un trabajo más fino, con menos fatiga.  
El señor de ayer, despertándola apurado,  
la ha besado y llevado (me iría, querida,  
contigo a Turín, si pudiese) con él a la estación  
para que le deseara buen viaje.

Está atontada pero fresca esta vez,  
y le gusta ser libre, Deola, y beber su leche  
y comer brioches. Esta mañana es medio señora  
y, si mira a los que pasan, es solo por no aburrirse.  
A esta hora en la pensión se duerme y hay olor a encerrado  
—la patrona sale de paseo— es estúpido estar ahí adentro.  
Para merodear de noche en locales, se requiere presencia  
y en pensión, a los treinta, lo poco que queda está perdido.

Deola se sienta mostrando el perfil a un espejo  
y se mira en el fresco del vidrio. La cara un poco pálida:  
no es el humo estancado. Frunce las cejas.  
Se necesita la voluntad que tenía Marì para durar  
en pensión (porque, querida señora, los hombres  
vienen aquí para sacarse caprichos que no les cumplen  
ni la mujer ni la novia) y Marì trabajaba  
incansable, llena de brío y regalaba salud.  
Los que pasan delante del café no distraen a Deola,  
que trabaja solamente a la noche, con lentas conquistas  
en la música de su local. Echándole miradas  
a un cliente o buscándole el pie, le placen las orquestas  
que la hacen parecerse a una actriz en la escena de amor  
con un joven rico. Le basta un cliente  
cada noche, y tiene para vivir. (Quizá el señor de ayer  
me llevaba de veras con él.) Estar sola, si quiere,  
a la mañana, y sentada en el café. No buscar a ninguno.

—El personaje analizado. En *Dora detrás*, Santiago Kovadloff emplea el tono afectivo para evocar a un personaje familiar e investigar el suicidio de su tía Dora:

Tías, mis tías, mis muchas tías.  
Mis tías sencillas, mis tías caseras, mis tías sonrientes.  
Mis tías blancas, de piel tan blanca, mis tías gritonas.

Mi Cata. Mi Fenché. Mi Dora. ¡Mi tía Dora!  
Mi Dora envuelta en gas, ahogada en gas, mi tía asfixiada.

Dora desnuda en el baño bajo llave.  
En la ducha bajo llave, dos vueltas de llave.  
A solas con su cuerpo en el baño bajo llave.  
Tía pequeña,  
tía gorda,  
tía fea.  
Mi tía Dora a solas con su cuerpo.  
A solas con su muerte azul, verdeazulada,  
que la fue envolviendo,  
que la fue abrazando,  
que la fue cubriendo,  
que la fue tomando,  
que la fue meciendo,  
que la fue doblando,  
que la fue tumbando en el agua sonora, en la ducha sorda,  
aplastando bajo llave, dos vueltas de llave,  
abriendo sus dedos,  
helando sus ojos,  
penetrando como un sueño que crece en oleadas,  
que extirpa la voz, que muele las imágenes,  
que va parando el corazón,  
parándolo de a poco,  
deteniéndolo,  
acallando el corazón,  
matándolo en el agua,  
de a poco,  
bajo llave,  
en la ducha, entre gotas,  
poco a poco,  
ahogándolo,  
oprimiendo,  
hasta matarla.

Tía que hoy reencuentro como una incógnita más de mi vida.  
Como una cosa más que no sé.  
Como una cosa más que no tengo.  
Como tanta cosa natural súbitamente extraña.  
Súbitamente mía y perdida en la distancia.

¿Qué nos unió?  
¿Qué fuiste para mí que hoy te reencuentro?

### · El episodio

Un episodio reúne una serie de aspectos vinculados a una acción y también se pueden aludir mediante la poesía.

### · La situación

Es un aspecto del episodio, un momento preciso que se puede detallar verso tras verso.

Hubo una vez, hace ya mucho tiempo,  
que vivimos juntitos ella y yo,  
o sea, de mi cabeza y de su cuerpo,  
yo la protegía y ella me alimentaba.  
Son dos cosas distintas, pero marchan.  
Y cuando venía un cliente, yo saltaba de la cama  
Y me largaba muy educadamente a tomar unas copas,  
Y cuando el otro aflojaba la mosca, le decía:  
Muy señor mío, si desea volver por aquí, ya sabe... por favor.  
Así nos llevamos tan bien ella y yo durante medio año.  
En el burdel, que era nuestro hogar.

BERTOLT BRECHT, *Poemas y canciones*

### · El monólogo

El clásico diálogo entre dos sujetos, o entre un sujeto consigo mismo, con un objeto, un animal, etcétera, es otra posibilidad de crear un poema narrativo.

Son las diez de la mañana.  
He desayunado con jugo de naranja,  
me he vestido de blanco  
y me he ido a pasear y a no hacer nada,  
hablando por hablar,  
pensando sin pensar, feliz, salvado.

¡Qué revuelo de alegría!  
¡Hola, tamarindo!,  
¿qué te traes hoy con la brisa?  
¡Hola, jilguerillo!  
Buenos días, buenos días.

Anuncia con tu canto que sencilla es la dicha.

[...]

¡Eh, tú, gusanito! También hablo contigo

¡Buenos días, buenos días!

También tú eres real. Por real te glorio.

[...]

Nadie es nadie: un murmullo

corre de boca en boca.

Cuando canta un poeta como cantan las hojas  
no es un hombre quien habla.

Cuando canta un poeta no se expresa a sí mismo.

Más que humano es su gozo,

y en él se manifiesta cuando calla.

Comprended lo que digo si digo «Buenos días».

GABRIEL CELAYA, *Buenos días*

#### · El conjunto

Un conjunto que abarque varios personajes y una situación se puede desplegar en el poema.

En *Primeras imágenes*, de Alberto Mediza, la situación personal incluye varios personajes y evoca la historia familiar.

Nací donde la muerte derramaba sus babas.  
Hermano de mi padre, abuelito Ezequiel y primos míos,  
ya voy hacia vosotros

con esa loca historia,

la nuestra.  
Mirad cómo giran los ojos bajo el herrumbre opaco  
de los años.

Aquí –mi madre lava la ropa en la tinaja  
y seca a plancha de carbón su cuero triste.  
Josengo larga espuma por la boca,  
al amparo de todos sus fantasmas.  
Evarista se llora, ajándose de vieja.  
Aquí –yo me despido del mejor de mis trajes  
y Donato Mediza,  
se echa el cuerpo

a la espalda  
y va despacio.  
Aquí –se pudre la madera  
del bosque donde empolla  
la miseria sus larvas.  
Y Fredy, el más pequeño,  
le pregunta a su sombra  
de cómo es que ha podido continuar  
saboreando  
los frutos indolentes  
de ese ayuno salvaje.  
Siento crecer ese rumor de cuerpos anegados, balbuceando  
en sus páginas trucas,  
así como así.

## **La poesía social suele ser narrativa**

Variadas formas expresivas resultan útiles para señalar, analizar, destacar, una situación que afecta a muchos y se desea cambiar, muchas de ellas emplean la sátira y la parodia como modo de tratar un tema para desenmascarar algo. Adopta un tono crítico e irónico. Sus recursos son la burla, la obscenidad, la expresión descarnada. Sus objetivos, poner al descubierto los males de la condición humana. Se consigue crear polémica desdramatizando. Está en la base de la canción protesta. Mezcla lo bajo y lo sublime, los tonos, lo trágico y lo cómico.

1) Lope de Vega hace una satírica descripción de Madrid:

Lugar de tantos cuidados  
que se dan y se reciben;  
lugar donde tantos viven  
envidiosos y envidiados.

2) Se puede recurrir a la parodia para escenificar lo que se desea transmitir.

En «La United Fruit Co.», de *Canto General*, Pablo Neruda hace la parodia del Génesis para hablar del mundo actual y señala las diferencias entre las clases sociales apelando a referentes concretos.

Cuando sonó la trompeta, estuvo:

todo preparado en la tierra  
y Jehová repartió el mundo  
a Coca-Cola Inc., Anaconda,  
Ford Motors, y otras entidades:  
la Compañía Frutera Inc.  
se reservó la más jugosa,  
la costa central de mi tierra,  
la dulce cintura de América.  
Bautizó de nuevo sus tierras  
como «Repúblicas Bananas»,  
y sobre los muertos dormidos,  
sobre los héroes inquietos  
que conquistaron la grandeza,  
la libertad y las banderas,  
estableció la ópera bufa:  
enajenó los albedríos,  
regaló coronas de César,  
desenvainó la envidia, atrajo  
la dictadura de las moscas,  
moscas Trujillo, moscas Tachos,  
moscas Carías, moscas Martínez,  
moscas Ubico, moscas húmedas  
de sangre humilde y mermelada,  
moscas borrachas que zumban  
sobre las tumbas populares,  
moscas de circo, sabias moscas  
entendidas en tiranía.  
Entre las moscas sanguinarias  
la Frutera desembarca,

Allen Ginsberg ironiza colocándose en el lugar del protagonista del poema:

*Lamentación del sin techo*

Perdona, amigo, no quise molestarte  
pero volví de Vietnam  
donde maté a un montón de caballeros vietnamitas  
algunas damas también  
y no pude soportar el dolor  
y de miedo cogí un hábito  
y pasé por la rehab y estoy limpio

pero no tengo lugar donde dormir  
y no sé qué hacer  
conmigo ahora mismo  
lo siento, amigo, no quise molestarte  
pero hace frío en la calle  
y mi corazón está enfermo solo  
y estoy limpio, pero mi vida es un desastre  
Tercera Avenida  
y calle E. Houston  
en el paso peatonal bajo el semáforo en rojo  
limpio tu parabrisas con un trapo sucio.

· La arenga. El parlamento, el sermón, pueden darnos el tono justo. Por ejemplo en el poema citado de Gabriel Celaya, *La poesía es un arma cargada de futuro*.

Declarar lo que pasa, a qué lugar se pertenece y qué se desea; declarar los principios que señalan una forma de vida y una forma de lucha es otra posibilidad.

Vientos del pueblo me llevan,  
vientos del pueblo me arrastran,  
me esparcen el corazón  
y me aventan la garganta.

Los bueyes doblan la frente,  
impotentemente mansa,  
delante de los castigos:  
los leones la levantan  
y al mismo tiempo castigan  
con su clamorosa zarpa.

No soy de un pueblo de bueyes,  
que soy de un pueblo que embargan  
yacimientos de leones,  
desfiladeros de águilas  
y cordilleras de toros  
con el orgullo en el asta.  
Nunca medraron los bueyes  
en los páramos de España.

¿Quién habló de echar un yugo

sobre el cuello de esta raza?  
¿Quién ha puesto al huracán  
jamás ni yugos ni trabas,  
ni quién al rayo detuvo  
prisionero en una jaula?

Asturianos de braveza,  
vascos de piedra blindada,  
valencianos de alegría  
y castellanos de alma,  
labrados como la tierra  
y airosos como las alas;  
andaluces de relámpagos,  
nacidos entre guitarras  
y forjados en los yunques  
torrenciales de las lágrimas;  
extremeños de centeno,  
gallegos de lluvia y calma,  
catalanes de firmeza,  
aragoneses de casta,  
murcianos de dinamita  
frutalmente propagada,  
leoneses, navarros dueños  
del hambre, el sudor y el hacha,  
reyes de la minería,  
señores de la labranza,  
hombres que entre las raíces,  
como raíces gallardas,  
vais de la vida a la muerte,  
vais de la nada a la nada:  
yugos os quieren poner  
gentes de la hierba mala,  
yugos que habéis de dejar  
rotos sobre sus espaldas.  
[...]

Cantando espero a la muerte,  
que hay ruiseñores que cantan  
encima de los fusiles  
y en medio de las batallas.

MIGUEL HERNÁNDEZ, *Vientos del pueblo me llevan*

· La conversación. El tono conversacional, dirigido a una segunda persona, implica cierta emotividad necesaria también para la poesía social.

En *Pelotas gigantes*, Tom Clark apela a la metáfora: el referente es la pelota de plástico; primero, es el juguete real, y más tarde, ocupa el lugar del corazón de la gente:

Te acercas a mí con un libro.  
Las instrucciones que lees me transportan más allá del nacimiento,  
a la infancia y a un patio donde salta una pelota:  
la ciudad está silenciosa;  
hay solo una diversión  
la de tirar la pelota contra la pared y esperar  
a ver si rebota;  
un día  
la pared se trastoca  
la pelota rebota en sentido contrario  
cruzando la barrera hacia el futuro  
donde engendra ocupaciones, nombres;  
estos se conocen como el corazón humano; un músculo;  
una mujer lo adopta, entra en su pecho  
ella cae de un tren,  
la mujer rebota quinientas millas hacia su niñez,  
el corazón se le cae de la ropa  
tú lo recoges  
le das vuelta en la mano  
la marca de fábrica  
es la de un conocido fabricante de pelotas.

Elástica, flexible, sí pero esto es horrendo  
dices  
su cuerpo es flácido no plástico  
tu corazón se ha salido ahí,  
lo vuelves a colocar en el pecho y continúas tu camino.

· La confesión judicial. El tono de confesión, como si se estuviera frente a un tribunal, permite la denuncia con mayor facilidad:

Soy un autor dramático. Muestro  
lo que he visto. Y he visto mercados de hombres  
donde se comercia con el hombre. Esto

es lo que yo, autor dramático, muestro.

Cómo se reúnen en habitaciones para hacer planes  
a base de porras de goma o de dinero,  
cómo están en la calle y esperan,  
cómo unos a otros se preparan trampas  
llenos de esperanza,  
cómo se ahorcan mutuamente,  
cómo se aman,  
cómo defienden su presa,  
cómo devoran...

Esto es lo nuestro.  
Refiero las palabras que se dicen.  
Lo que la madre le dice al hijo,  
lo que el empresario le ordena al obrero,  
lo que la mujer le responde al marido.  
Palabras implorantes, de mando,  
de súplica, de confusión,  
de mentira, de ignorancia...  
Todas las refiero.

Veo precipitarse nevadas,  
terremotos que se aproximan.  
Veo surgir montañas en medio del camino,  
ríos que se desbordan.  
Pero las nevadas llevan sombrero en la cabeza,  
las montañas se han bajado de automóviles  
y los ríos enfurecidos mandan escuadrones de policías.

BERTOLT BRECHT, *Canción del autor dramático*

· La encuesta. Confeccionar un cuestionario, inocuo aparentemente, pero solo aparentemente, es otro modo transgresivo de decir lo que se piensa: Nicanor Parra, en *Antipoesía*, analiza, a partir de una serie de interrogantes, y como si fuera un cuestionario dirigido al lector, la cara oculta de la poesía, como excusa para insinuar cuál debería ser su función:

¿Qué es la antipoesía?  
¿Un temporal en una taza de té?  
¿Una mancha de nieve en una roca?  
¿Un azafate lleno de excrementos humanos

Como lo cree el padre Salvatierra?  
¿Un espejo que dice la verdad?  
¿Un bofetón al rostro  
del Presidente de la Sociedad de Escritores?  
(Dios los tenga en su santo reino)  
¿Una advertencia a los poetas jóvenes?  
¿Un ataúd a chorro?  
¿Un ataúd a gas de parafina?  
¿Una capilla ardiente sin difunto?  
Marque con una cruz  
La definición que considere correcta.

· La noticia periodística. Se retoman noticias y preocupaciones populares en un poema: *Noche triste de octubre, 1959*.

### **Entre el cine y el poema**

Las influencias son mutuas. Así como el cine recurre a la poesía con películas que son verdaderos poemas, poetas protagonistas de películas, etcétera, también la poesía se ha nutrido del cine y muchos poetas del siglo xx han poetizado a actores, actrices, escenas.

Luis Buñuel llamó al cine «instrumento de poesía, con todo lo que esta palabra pueda contener de sentido libertador, de subversión de la realidad, de umbral al mundo maravilloso del subconsciente».

Hay películas que son poemas en sí mismas, como *El lado oscuro del corazón*, dirigida por Eliseo Subiela, que incluye poemas de Benedetti, de Gelman y de Girondo donde dice el protagonista: «No puedo enamorarme de una mujer que no sepa volar».

*El club de los poetas muertos*, dirigida por Peter Weir, muestra cómo un profesor especial en un colegio privado de Nueva Inglaterra, estimula a un grupo de alumnos a descubrir la poesía, el significado del «carpe diem» – aprovechar el momento– y la importancia de luchar por alcanzar los sueños.

La figura de un poeta protagoniza diversas películas:

*El cartero de Neruda*, basada en *Ardiente paciencia*, la novela de Antonio Skármeta, relata la historia de la amistad entre Pablo Neruda y un joven cartero en una isla italiana.

*Aullido*, el poema de Allen Ginsberg, da título a una película que gira en

torno a la figura del poeta y a la lectura de *Howl* que marca el inicio de la generación beat.

*Short Cuts* es una película dirigida por Robert Altman sobre nueve cuentos y un poema de Raymond Carver.

*El desencanto* es un documental de Jaime Chávarri sobre Leopoldo Panero, según los testimonios de su viuda y sus hijos.

*El cónsul de Sodoma* es un biopic basado en la vida de Jaime Gil de Biedma.

Rafael Alberti en su libro *Cal y canto* confiesa:

Yo nací –¡respetadme!– con el cine.  
Bajo una red de cables y de aviones.  
Cuando abolidas fueron las carrozas  
de los reyes y al auto subió el Papa.

A un mito del cine, Marilyn Monroe, se dirigen diversos poetas.

Caminantes, callad.  
La hermosa actriz ha muerto,  
ay de la publicidad.  
Entre fulgor y ruido,  
aquella desnudez,  
extravió su sentido.  
Era tan observada  
por los ojos de todos  
que se escondió en la nada.  
Allí no habrá ya escena  
donde suene un fatal  
arrastre de cadena.  
El bello cuerpo yace  
libre, por fin, a solas.  
¡Uf!  
*Requiescat in pace.*

JORGE GUILLÉN

Y Ernesto Cardenal escribió *Oración por Marilyn Monroe*:

Señor  
recibe a esta muchacha conocida en toda la Tierra con el nombre de Marilyn Monroe,  
aunque ese no era su verdadero nombre

(pero Tú conoces su verdadero nombre, el de la huerfanita violada a los 9 años  
y la empleadita de tienda que a los 16 se había querido matar)  
y que ahora se presenta ante Ti sin ningún maquillaje  
sin su Agente de Prensa  
sin fotografías y sin firmar autógrafos  
sola como un astronauta frente a la noche espacial.  
Ella soñó cuando niña que estaba desnuda en una iglesia (según cuenta el *Times*)  
ante una multitud postrada, con las cabezas en el suelo  
y tenía que caminar en puntillas para no pisar las cabezas.  
Tú conoces nuestros sueños mejor que los psiquiatras.  
Iglesia, casa, cueva, son la seguridad del seno materno  
pero también algo más que eso...  
Las cabezas son los admiradores, es claro  
(la masa de cabezas en la oscuridad bajo el chorro de luz).  
Pero el templo no son los estudios de la 20th Century-Fox.  
El templo –de mármol y oro– es el templo de su cuerpo  
en el que está el hijo de Hombre con un látigo en lamano  
expulsando a los mercaderes de la 20th Century-Fox  
que hicieron de Tu casa de oración una cueva de ladrones.

También la menciona Antonio Martínez Sarrión en *El cine de los sábados*:

El cine de los sábados  
maravillas del cine galerías  
de luz parpadeante entre silbidos  
niños con su mamá que iban abajo  
entre panteras un indio se esfuerza  
por alcanzar los frutos más dorados  
Yvonne de Carlo baila en scherezade  
no sé si danza musulmana o tango  
amor de mis quince años Marilyn  
ríos de la memoria tan amargos  
luego la cena desabrida y fría  
y los ojos ardiendo como faros

Manuel Vázquez Montalbán reúne infinidad de referencias al cine en sus poemas. José Hierro en su *Cuaderno de Nueva York* titula «La ventana indiscreta» uno de sus poemas y José Agustín Goytisolo, en el poema *Las mujeres de antes* escribe estos versos: «que no podía ser / que la hermosa película no iba a durar siempre». *Travelling* es el título de un poema de Luis Eduardo

Aute, que acaba diciendo: «y Groucho ha muerto».

### **Condiciones de los poemas coherentes:**

Que tengan unidad (están bien enlazados entre sí versos y estrofas).

Que el lector perciba que entre el inicio y el final algo ha cambiado.

Que cada verso tenga un sentido completo, y cada estrofa, un sentido completo.

Que busques las palabras exactas.

Que no te disperses en temas diferentes.

### **LA COCINA DEL POETA**

Nuevamente habla Pessoa: «No veo, entre la poesía y la prosa, la diferencia fundamental, peculiar de la propia disposición de la mente, que Campos establece. Desde el momento en que se utiliza la palabra, se está usando un instrumento al mismo tiempo emotivo e intelectual. La palabra contiene una idea y una emoción. Por eso no hay prosa, ni la más rígidamente científica, que no rezume un jugo emotivo. Por eso no hay exclamación, ni siquiera la más abstractamente emotiva, que no implique al menos el esbozo de una idea.

»La poesía se encuentra en todas las cosas. Mi sentido íntimo predomina de tal manera sobre mis cinco sentidos que creo ver las cosas del mundo de modo diferente a otros hombres. Hay para mí –había– un tesoro de significado en una cosa tan ridícula como una llave, un pliegue en la pared, los bigotes de un gato. Hay para mí una plenitud de sugestión espiritual en una gallina con sus pollitos, atravesando la calle con aire pomposo. Hay para mí un significado más profundo del que tienen las lágrimas humanas en el aroma del sándalo, en las viejas latas, en una caja de fósforos caída en el suelo, en dos papeles sucios que, en un día de viento, ruedan y se persiguen calle abajo. Es que la poesía es espanto, admiración, como un ser caído de los cielos, al tomar plena conciencia de su estado, atónito delante de las cosas».

Y yo coincido con Pessoa.

¿Acaso no hay poesía en este párrafo de *El último magnate*, una novela de Francis Scott Fitzgerald, en el que se destaca la economía de la información?:

Viví con un hombre hace muchísimo, muchísimo tiempo, demasiado. Fue uno de esos terribles errores que comete la gente. Estábamos demasiado unidos. Probablemente deberíamos haber tenido hijos... para que se interpusieran entre nosotros. Pero no es posible tener hijos en una casa sin tejado.

Si bien habría que tener en cuenta lo que dice Menchu Gutiérrez: «No me pregunto dónde comienza una (la poesía) y termina otra (la prosa), e intento mantenerme alejada del problema de los géneros, que no es sino una cárcel».

### **Líneas poéticas actuales**

Desde los años ochenta, la poesía se caracteriza por la diversidad (motivos urbanos, tradicionales con aspectos actuales; revitalización de lo irónico, lo anecdótico y lo coloquial).

Entre las principales líneas poéticas, las siguientes, con ejemplos parciales:

La poesía de la experiencia expresa las vivencias personales y cotidianas mediante un lenguaje coloquial, una actitud escéptica y, a menudo, un tono desengañado e irónico. Ejemplos: Jaime Gil de Biedma, Luis García Montero y Felipe Benítez Reyes.

La poesía experimental funde lo verbal con las artes plásticas en una expresión poética visual. Ejemplo: Joan Brossa.

La poesía minimalista o del silencio, heredera de la poesía pura y marcada por el intelectualismo y la condensación. Ejemplo: Sánchez Robayna.

La poesía que retoma estilos diversos de los poetas clásicos, en la que incorporan innovaciones de la poesía contemporánea. Ejemplos: Antonio Colinas y Luis Antonio de Villena.

La poesía de los neorrománticos, del gongorismo y de la tradición grecolatina del hedonismo o los referentes paganos clásicos.

La poesía neosurrealista. Ejemplos: Luisa Castro y César Antonio Molina.

La poesía de conciencia social muestra el desencanto y la crudeza del mundo. Ejemplos: Jenaro Talens y Jon Juaristi.

La poesía épica. Ejemplo: Julio Llamazares.

La poesía erótica. Ejemplo: Ana Rosetti.

## Décima parte. **Elaboración del poemario**

¿Cómo organizar el poemario? Una vez reunidos unos veinte o treinta poemas revisados, no es cuestión de que creas que ya tienes el libro. Allí empieza la tarea de selección y búsqueda de la unidad. Debe tener un mínimo de coherencia interna.

### **Cómo se compone un poemario**

Un libro de poemas nunca debe escribirse acumulando textos bajo un mismo título. A pesar de que la poesía suele prestarse a esa tendencia, la serie pide una estructura, una progresión desde el primer poema hasta el último, que tengan un común denominador o presenten una cohesión particular. El poemario no es una simple agrupación de textos, sino un conjunto poético unitario dotado de un sentido.

Las posibilidades son diversas, la decisión depende de ti, pero no olvides que ese poemario tendrá un lector más o menos interesado si puede seguir el conjunto con una cierta gradación y un eje.

Se puede montar como un único bloque abanderado por alguna razón o se pueden agrupar en varios apartados con algún sentido particular y algún nexo entre ellos.

- Como un único bloque cuyo elemento de unidad puede ser:
  - la temática
  - el formato estrófico
  - el tono (que puede ser místico, amoroso, humorístico, filosófico, etcétera)
  - un sujeto poetizado
  - una imagen productora
  - una etapa o una experiencia
  
- En varios apartados: puedes hacer una gradación de diferentes bloques correspondientes a los mismos puntos citados para el bloque único o un juego

que vincule entre sí los distintos apartados.

*Claridad*, de José Agustín Goytisolo, está nucleado por los motivos de la experiencia infantil, que asumen un protagonismo temático, y por una crítica social. Los motivos infantiles que siguen un orden cronológico dan pie a la crítica.

Está estructurado en tres partes correspondientes al pasado, el presente y el futuro anhelado.

Presenta una alusión inicial de Antonio Machado que indica de entrada las connotaciones éticas y políticas del poemario.

*La voz a ti debida*, de Pedro Salinas, narra el encuentro y el desencuentro amoroso en un largo discurso de 2.462 versos.

*Veinte poemas de amor y una canción desesperada* de Pablo Neruda, donde los poemas parecen disponerse de la siguiente manera:

Un plan narrativo, como si fuera una especie de crónica que pretende contar una ambigua historia de amor y desamor.

Un motivo conductor. A su vez, en este plan, podríamos tomar como hilo conductor el objeto poético: la mujer amada, que pasa por distintos momentos y el poeta transforma su actitud hacia este objeto a través del poemario.

*Poeta en Nueva York*, de Federico García Lorca, marca el desarrollo de una crisis de identidad a través del conjunto.

*Ángeles de Compostela*, de Gerardo Diego, responde al objetivo del autor de equiparar el poemario a una construcción arquitectónica: retablo con cuatro cuerpos y cada uno con seis elementos.

*El Preludio*, de William Wordsworth, es una puesta en práctica de la memoria, poemas que nacen del recuerdo, llamados «lakistas» por su carácter calmo, aunque no todos nacieron al borde de los lagos.

*Marinero en tierra*, de Rafael Alberti, tiene la mar como eje; otros poemarios del autor giran en torno al siguiente denominador: los ángeles (*Sobre los ángeles*); la pintura (*A la pintura*); una acción, retornar (*Retornos de lo vivo*

*lejano*); un personaje (*Coplas de Juan Panadero*).

*La destrucción o el amor*, de Vicente Aleixandre, está marcado por un dilema entre pluralidad y unidad percibido por el poeta en la Creación total.

Otra opción es la que emplea Ariel Rivadeneira en *Hecho en casa* al reunir un conjunto de prosas poéticas en torno al «yo» y a su «otro yo» y al «tú», aunque el mecanismo que mayormente otorga la unidad es la recurrencia constante (con cierto humor, que ya asoma en el subtítulo: «lo peor de mi *face*») a los diversos componentes de la gramática para tratar los diversos temas como la soledad, el amor, la perplejidad, entre otros. Dos ejemplos:

Del uso de la gramática:

#### *Retorno*

Volveré a buscarte en el otoño. Te pediré de  
nuevo los verbos que me diste para celebrar la  
acción de los abrazos.  
Si el encuentro fracasa te adjetivaré y la lista  
será interminable rodeando con ellos tu único, tu  
recordado nombre.

Del desdoblamiento:

#### *Apariciones*

Llego a casa y toco timbre. Me pregunto si  
estoy, si he venido, si seré el mismo o atenderá el  
otro.  
En otras ocasiones aparezco tarde y me resigno,  
entro sin llamar y estoy conmigo.  
Uno de los dos, rigurosamente, queda afuera.

### **Buscar los núcleos**

Una opción acertada es reflexionar previamente acerca de los núcleos que se destacan en el conjunto.

Así lo hizo Isabel López de Turiso, que en su poemario se planteó vertebrar el libro alrededor de dos núcleos opuestos, pero complementarios: uno es el desamor (apela a la angustia vital, a la desesperanza en la mayoría de los poemas amorosos, al vacío, a la distancia entre la realidad y lo deseado); el otro

es la celebración de la capacidad de sentir (de disfrutar, del amor a la vida y a todo lo bueno que contiene). Desde el abismo se aprende a ver la belleza, y a su vez, la belleza otorga la medida del abismo. Lo organizó en tres partes: «de ti», «entre de ti y de mí», «de mí», y en cada parte ha ido combinando lo «positivo» (belleza) y lo «negativo» (abismo).

Este es el poema inicial del libro:

*Quién eres*

No sé quién eres,  
solamente reconozco el día en su amarillo aullido.

Y este es el final:

*En bicicleta*

El silencio está repleto de olivos,  
indeciso el horizonte.  
Solo el aire, el azul y la tarde.  
Mi bicicleta pinchada avanza  
por un camino de tierra  
–tu recuerdo amordazado ahora,  
lentamente vendado,  
dolor palpitante aún–.  
El sol descansa su sombra en el verde,  
golpetea en mi rueda la gravilla,  
mi pelo  
entre las hojas doradas,  
pinceladas de blanco sobre el cielo.

### LA COCINA DEL POETA

Robert Hass contó que tenía un grupo de poemas, pero que él pensaba que no formaban un conjunto coherente. Entonces otro poeta amigo suyo los colocó en el suelo, tomó el que él había puesto al final y dijo: «Pongámoslo al principio». Él pensó: «No puedes hacer eso, ese no fue el orden en que los compuse». El amigo jugó con el orden de los poemas y cuando terminó, se dijo: «A decir verdad, tiene mucho sentido».

Mallarmé según Jean-Paul Sartre: «No fue por azar que Stéphane Mallarmé

escribió la palabra “Nada” en la primera página de sus *Poesías completas*. Puesto que el poema es suicidio del hombre y de la poesía, es necesario en fin que el hombre se repliegue sobre esa muerte, es preciso que el instante de plenitud poética corresponda al de la anulación. Así, la verdad devenida de esos poemas es la nada: “Nada habrá tenido lugar sino el lugar”. Es conocida la extraordinaria lógica inventiva que creó y cómo, bajo su pluma, un encaje queda abolido para no abrir sino una ausencia de hecho mientras el “puro vaso de ningún brebaje” agoniza sin consentir en esperar nada de quien anuncia una rosa invisible o como una tumba no se obstruye sino “por la falta de pesados ramos”.

»“El virgen, el vivaz y bello día de hoy” da un ejemplo perfecto de esta anulación interna del poema. El “hoy” con su futuro no es más que una ilusión, el presente se reduce al pasado, un cisne que se creía actual no es sino una sombra de sí mismo y, sin esperanza, se inmoviliza en “el frío sueño de desprecio”; una apariencia de movimiento se desvanece, queda la superficie infinita e indiferenciada del hielo».

# Los problemas principales del poeta para lograr el poema que pretende

Sientes una tendencia natural hacia la poesía, el poema te llama, las palabras te salen de las vísceras. Muy bien, pero ¿logras un poema que concentre tu conmoción y provoque al lector?

Si no lo logras...

**Problema 1.** Exceso de explicación. Una vez escrito el poema, redúcelo a lo esencial para que las principales imágenes, las más ricas, no se queden perdidas entre las explicaciones innecesarias que a veces agregas, pierde el miedo a que no se entienda lo que quieres decir. Pruébalo.

**Problema 2.** Todo lo que contiene el poema es muy «normal». El poema debería contradecir por momentos la realidad y así sugerir más cosas. Haz trueques entre lo real y lo imaginario. Puedes asignarle a la realidad características de un sueño. O puedes asignarle al invierno ciertas características de la primavera y viceversa, para que se produzca el pasmo en el lector. O haz acopio de otros mecanismos de la octava parte: Transformaciones.

**Problema 3.** Uso inadecuado de las palabras. No has prestado la suficiente atención a las palabras que componen el poema. Mira con lupa una por una. Deben ser específicas, necesarias, coherentes entre sí, funcionales. Relee la séptima parte: Palabras.

Encuentra tu vocabulario personal en lugar de recurrir a los elementos del paisaje o de la meteorología, que ya fueron muy usados en poesía. ¿Cuántos luna, viento, rosa, cielo, nube, estrellas sumas en tus poemas?

Y si en tu mejor noche se te ocurre escribir un poema, deja a la luna tranquila. Hace tiempo que se enfada con aquellos poetas que creen que la luna sigue siendo blanca y misteriosa, y la disfrazan con sus palabras.

Y si te domina la idea de que un poema de amor consiste en repetir: «todavía te sigo esperando...» o «son negras mis noches sin ti», consulta a Neruda.

**Problema 4.** Los versos mal cortados parecen una prosa puesta en columna.

Esta cuestión va vinculada al ritmo. Tienes que saber muy bien por qué y dónde cortas cada verso. Calcula el ritmo del poema. Cada verso tiene que contener un sentido. Evita la rima si no te resulta inevitable para lo que quieres expresar.

Comprueba si la primera línea es la más acertada o el inicio está «perdido» en el medio del poema.

Comprueba si los finales presentan pausas sugerentes o acaso sería más efectivo cortar el verso en otro lugar.

O si el último verso podría ser el primero.

**Problema 5.** Has incluido componentes en el poema que no son pertinentes.

Los elementos del poema y las estrategias empleadas deben ser producto de la necesidad del mismo y no de tu obcecación por insertar esa imagen o ese verso que consideras un hallazgo, pero que no «pertenecen» al conjunto.

Pretendes llamar la atención apelando a un discurso «recargado». Lo explica León-Paul Fargue, citado por Alejo Carpentier: «La prosa o el poema recargados de palabras poco usuales, de adjetivos rebuscados, de expresiones inusitadas es propia de los pobres escritores. No hay palabras ricas. La riqueza de una palabra, su valor de sugerencia poética dependen del lugar en donde se la coloca».

**Problema 6.** El poema no habla con su auténtica voz, sino con una voz que se convirtió en muletilla para ti.

Precisar la voz de cada poema en particular, su tono, su atmósfera, es el objetivo principal. Una vez establecido, debes cuidar de no «imitarte», es decir, de no recurrir a la fórmula conocida –por comodidad, porque ha demostrado ser exitosa–, aunque no te convenga en todos los poemas.

## Diez recomendaciones finales

Primero. **No desesperes.** Uno se frustra cuando se siente vacío, nunca es real el vacío total, la parálisis suele ser momentánea y es parte del proceso: vaciarse para volver a empezar. La mente continúa trabajando en ese período de sequía. En lugar de dejarte atacar por el pánico, espera la aparición del primer fogonazo.

Segundo. **Visualiza el conjunto completo en todo momento.** El poema no consiste solo en la rima o el vocabulario. Todos los elementos se funden en un todo armonioso. Debes ampliar tu visión durante la escritura y tomar cada elemento vinculado a la totalidad del poema.

Tercero. **Respetar el «armazón».** En cuanto percibes que está surgiendo algo peculiar, pasas del caos o el azar a la creación. Organiza las palabras en una estructura limitada, como un haiku, o abierta como un poema de verso libre. La forma es producto de lo que se quiere decir. Ese armazón es el vehículo de la idea. El poeta no crea por descarte, sino porque elige lo óptimo para decir lo que quiere decir.

Cuarto. **Encuentra el ritmo.** Un poema debe tener un ritmo propio, sonoro y significativo. Gracias al ritmo, el poema crece. En el verso regular, proviene de una serie de normas fijas, está producido por la regularidad de los tiempos marcados. En el verso libre, se amolda el poema al estado emocional, creando cada vez un ritmo nuevo, pero nunca eludiéndolo: poesía es ritmo.

Quinto. **Recurre a las imágenes, metáforas y otras figuras retóricas,** no como elementos ornamentales, sino como transformaciones significativas.

Sexto. **Pasa de lo subjetivo a lo objetivo.** El poema es la expresión de una subjetividad. Es carga y no descarga: el poema no se escribe solo para secar las lágrimas o para descargar presiones, aunque estas te hayan motivado y consigan que mitigues penas y descargues rabia. No es un fragmento de tu vida, sino una realidad transfigurada: siempre es un contenido ficticio, que debe ser universal.

Séptimo. **Descubre a los poetas** que participan en tu espacio interno y otros que te interese explorar después de conocerlos en este libro.

Octavo. **Condensa el lenguaje.** La capacidad de sugestión y evocación es imprescindible para que el poema exista. Nunca explicar, sino condensar: de la síntesis a la tensión creativa hay un paso. Economiza lenguaje, apela a un detalle mínimo, pero que sugiera un mundo. La concentración del sentimiento produce la tensión del poema y su contundencia.

Noveno. **No hagas autocrítica** durante el proceso de creación. Date permiso, déjate fluir. El tiempo para la revisión viene después.

Décimo. **Aplica también lo anterior** a las letras de canciones y las formas breves que publicas en Internet. La poesía estalla en las redes. La distancia entre lo masivo y lo minoritario se acorta. Nicanor Parra y Augusto Monterroso se adelantaron a la ironía, el cinismo posmoderno y al poeta que se burla de su propia poesía, y que tiene un terreno fértil en los 140 caracteres.

Si me envías por mail tu poema, te haré un comentario:

[silviadelakohan@gmail.com](mailto:silviadelakohan@gmail.com)

# Créditos

## **ALBA Guías + del escritor**

© Silvia Adela Kohan, 2019

© de esta edición: **Alba Editorial, s.l.u.**

Baixada de Sant Miquel, 1 08002 Barcelona

**www. albaeditorial.es**

Diseño: Pepe Moll de Alba

primera edición: junio de 2019

Conversión a formato digital: Alba Editorial

ISBN: 978-84-9065-592-4

Cualquier forma de reproducción, distribución, comunicación pública o transformación de esta obra solo puede ser realizada con la autorización de sus titulares, salvo excepción prevista por la ley. Dirijase a CEDRO (Centro Español de Derechos Reprográficos, [www.cedro.org](http://www.cedro.org)) si necesita fotocopiar o escanear algún fragmento de esta obra.

Queda rigurosamente prohibida, sin la autorización escrita de los titulares del Copyright, bajo las sanciones establecidas por las leyes, la reproducción parcial o total de esta obra por cualquier medio o procedimiento, comprendidos la reprografía y el tratamiento informático, y su distribución mediante alquiler o préstamo públicos.

## ALBA

Alba es un sello editorial que desde 1993 lleva recuperando grandes clásicos de la literatura universal (Alba Clásica y Alba Clásica Maior) en nuevas traducciones y cuidadas ediciones. Presta asimismo atención al ensayo histórico y literario en su colección Trayectos, donde también se publican diarios y libros de memorias.

En el campo del teatro y el cine, merecen una especial mención la colección Artes Escénicas, dedicada a la formación de actores y profesionales en general del teatro, y la colección Fuera de Campo, con textos de formación en todos los ámbitos cinematográficos. También destacan sus Guías del escritor destinadas a aficionados y profesionales de la escritura. Por todo ello le fue concedido en 2010 el Premio Nacional a la Mejor Labor Editorial. En 2012 incorporó a su catálogo dos nuevas colecciones de literatura, Contemporánea (dedicada a la ficción de hoy) y Rara Avis (clásicos raros y no canónicos del siglo xx), e inició una línea de infantil/ilustrado con la publicación de una serie de libros disco, a los que pronto seguirían nuevas colecciones como Pequeña & Grande, Pequeños grandes gestos y Cuentos Vintage. En el año 2018 ha lanzado una nueva colección de poesía.

Consulta [www.albaeditorial.es](http://www.albaeditorial.es)

Alba Editorial, S.L.U.

Baixada de Sant Miquel, 1 bajos

08002 Barcelona

T. 93 415 29 29

[info@albaeditorial.es](mailto:info@albaeditorial.es)