

El regreso de la rima

Ismael Belda

23 febrero, 2015

En realidad, nunca se ha ido. Es verdad que a partir de la segunda mitad del siglo XX, la absoluta norma para la poesía publicada ha sido atenerse a lo que se ha llamado, no siempre con precisión, verso libre, o cuando menos, a diversas combinaciones de vagos esquemas métricos sin asomo de rima, pero muchos grandes poetas desde 1950 han seguido utilizando y renovando las formas tradicionales, algunos de forma ocasional, otros metódicamente. En concreto, con la llegada del posmodernismo literario, la recuperación de moldes métricos raros o consagrados ha formado parte de un feliz y fructífero juego con la tradición. Y, sin embargo, es cierto que muchos lectores de poesía y, lo que resulta más asombroso, muchos poetas consideran hoy en día que la rima y, en general, las formas estróficas tradicionales son una cosa de poetas, digamos, formalistas, preciosistas y vacíos.

Existe, por ejemplo, la extraña noción de que el llamado verso libre proporciona una mayor libertad, mientras que los moldes métricos constriñen y obligan al poeta a decir lo que no quiere decir. Ante esto, hay que decir dos cosas. La primera, que si un poeta no puede decir exactamente lo que quiere decir en, digamos, un soneto, va bien apañado. Y la segunda, que un poeta, en realidad, nunca sabe exactamente lo que va a decir y que si lo supiera, ¿para qué iba a escribir? La práctica de la poesía es una exploración y una tarea de descubrimiento. No se trata de regurgitar los pensamientos superficiales de la mente, que parlotean y cacarean desde que nos despertamos hasta que nos dormimos, sino de ir a sustratos más profundos. No es fácil ir hasta esos niveles profundos, pero ese es el viaje del poeta, ni más ni menos. Tanto en la poesía de apariencia más sencilla y realista como

en la más abstrusa y hermética.

Y la rima y los moldes métricos tradicionales son puertas o instrumentos que, si los aprendemos a manejar, nos abren muchas posibilidades. Si pensamos en uno de los más grandes poetas españoles del siglo XX, Miguel Hernández (que, desgraciadamente, no llegó a vivir hasta 1950), muchos lectores casuales de poesía no mencionarían su estricta observancia de los metros tradicionales como uno de sus rasgos característicos, pero lo cierto es que prácticamente jamás escribió nada que se pareciera al verso libre y, de hecho, casi todos sus poemas mejores y más rompedores están escritos en estrofas enormemente exigentes¹.

¿Y quién diría que Rilke, por ejemplo, es un poeta formalista o vacío? Por supuesto, si leemos sus poemas traducidos, no hay rima que valga, pero la inmensa mayoría de su producción es rimada, y para él la rima es una de las fuerzas primordiales de la poesía, uno de los arabescos que sacan a la luz lo oculto. Siempre pienso en el último poema que escribió, en cama y sufriendo los terribles últimos dolores, un poema, precisamente, sobre el dolor físico:

Ven tú, el último, a quien reconozco,
dolor incurable que se adentra en la carne:
igual que yo ardía en el espíritu, mira:
ardo ahora en ti; la leña ha resistido
largamente la llama que encendías,
pero ahora te alimento, y en ti ardo.

Este es un poema escrito en el límite de la vida y del dolor, pero está escrito en versos estrictamente rimados («Komm du, du letzter, den ich anerkenne, / heilloser Schmerz im leiblichen Geweb: / Wie ich im Geiste brannte, sieh, ich brenne / in dir; das Holz hat lange widerstrebt», etc.).

Por supuesto, el punto de inflexión está en la Segunda Guerra Mundial. En la posguerra, por todas partes se quiso renunciar a todo lo que fueran formas tradicionales (excepto, por ejemplo, en cierta poesía española, que se llenó de horribles sonetos a la Virgen o a absurdos generales). La maravillosa eclosión de nuevas formas que supusieron las vanguardias se convirtió de pronto en dogma y, por tanto, cristalizó, se fosilizó y murió. El trastocamiento de todas las convenciones artísticas que llevaron a cabo las vanguardias fue un maravilloso revulsivo, pero de pronto ya *sólo* podía practicarse arte amorfo, estridente, ácido, feo. Un artista usa la fealdad cuando le conviene, por supuesto, pero si se le obliga a hacer solamente objetos feos, entonces su alma se muere y el arte se acaba. A pesar de todo, aún aparecieron poetas que hacían nuevas las antiguas formas. La poesía indómita, originalísima e inimitable de otro de los mayores poetas españoles del siglo XX, Carlos Edmundo de Ory, se valió de forma espectacular de estrofas rimadas. En Cuba, de entre el grupo de poetas que se reunió en torno a José Lezama Lima y a la revista *Orígenes*, Fina García Marruz, en mi opinión una de las mayores poetas de la lengua, comenzó a escribir una poesía infinitamente delicada y de una rara belleza, y casi siempre como sonetos². Borges escribe alguna de la poesía más alta en castellano valiéndose de rimas. La poesía anglosajona, por otra parte, ha mantenido viva, mucho más

que otras tradiciones, la poesía rimada. Han sido los poetas británicos y norteamericanos, por cierto, quienes han insuflado vida en formas tan antiguas y difíciles como la *villanelle*: pensemos en varias obras maestras, en Dylan Thomas («Do Not Go Gently into That Good Night»), en Sylvia Plath («Mad Girl's Love Song»), en Elizabeth Bishop («One Art») o en Theodore Roethke («The Waking»). Con la llegada y aceptación del posmodernismo en la poesía, soplan aires nuevos. John Ashbery escribe algunas sextinas maravillosas, como por ejemplo «El pintor» o «Aperos de granja y colinabos en un paisaje», protagonizada por Popeye, Olivia, Pilón (Wimpy) y la Bruja del Mar, en una especie de cómico pastiche pop extrañamente emocionante (para quien no lo sepa, una sextina es una estrofa de cierta dificultad, que fue inventada por Arnaut Daniel en el siglo XII y que consiste en siete estrofas —seis más un *envoi*—, cada uno de cuyos versos debe terminar en una cierta palabra según un esquema prefijado). Por su parte, Kenneth Koch, amigo de Ashbery y perteneciente asimismo a la llamada Escuela de Nueva York, escribe, por ejemplo, un largo poema narrativo completamente maravilloso llamado «The Duplications» valiéndose de la *ottava rima*, es decir, estrofas rimadas de ocho versos, como la *Jerusalén liberada*, de Tasso, o el *Don Juan*, de Byron. Los protagonistas de «The Duplications» son Mickey Mouse, Minnie, Pluto, el Pato Donald, que participan en una carrera de coches al estilo de *Los autos locos* (*The Wacky Races*, ya saben, Pierre Nodoyuna y su acompañante el perro Patán, el barón Hans Fritz, Penélope Glamour...). Todos estos son sólo unos pocos ejemplos muy queridos para mí, pero podrían citarse cientos.

Hoy en día en España hay algunos excelentes poetas jóvenes (y no tan jóvenes) que escriben poesía en verso más o menos libre (o bien en esa forma tan usada —y hasta gastada— en las últimas décadas, la silva libre imparisílaba o sus derivaciones). Hay también, como siempre, un aluvión de poetas muy perezosos y muy ingenuos que escriben cositas amorfas a las que llaman poemas. Y me da la sensación de que, en general, escribir poemas con rima o, incluso, ya con un mínimo de ritmo o de música, se considera una especie de pérdida de tiempo. Entonces es el fin del mundo, amigos.

Me despido con algunos apuntes diversos:

1) ¿Por qué Raymond Roussel y, después, los miembros del Oulipo utilizan a menudo complejísimo sistemas de constricción (y los poetas entre ellos, por cierto, las formas métricas más difíciles y olvidadas)? Cuando la mente se encuentra con problemas casi irresolubles, busca soluciones inesperadas, inéditas y sorprendentes. Es un error pensar que sólo una porción del lenguaje o de la realidad nos pertenece como poetas. La poesía es, entre otras cosas, un instrumento para apropiarnos de la totalidad del lenguaje, de la totalidad de la realidad, que es mucho, muchísimo más amplia y profunda de lo que imaginamos.

2) Las formas métricas, una vez que se ha adquirido cierto dominio sobre ellas, imantan el lenguaje entre sí y llevan al poeta a lugares insospechados de su propio ser, de la propia realidad. Las formas métricas generan tensión, en lugar de la flaccidez verbal de quien no sabe y tiene, en teoría, infinitas opciones ante sí. A menudo los poetas son unos pusilánimes que tienen mucho miedo de hablar de lo que creen no haber vivido, de lo que creen no conocer, de lo que no tiene sentido, de lo que han soñado pero no han tocado con sus manos.

3) El verso libre no es más libre que las formas métricas fijas. El verso libre no puede significar que se haya renunciado a la forma. Un poema, un verdadero poema, siempre tiene forma, y, cuando se renuncia a las formas tradicionales, el poeta tiene ante sí un reto aún más difícil: crear una nueva forma para su poema. La gran mayoría de poetas o poetastros que publican poemas en verso libre, supuestamente viscerales y libres, no hacen sino repetir sin darse cuenta las fórmulas más trilladas y marchitas. Ellos sí han renunciado a la forma, y renunciar a la forma es renunciar a la poesía.

4) Un poeta necesita un dominio absoluto de su lengua y de las formas que le ha legado la tradición. Este dominio –repito: absoluto– es sólo el principio de su arte o de su oficio, y la poesía comienza sólo después de que ha alcanzado ese dominio absoluto. Podrá deshacerse de todos los signos convencionales de su técnica y aparentar que es un salvaje que acaba de aprender a hablar y a cantar, pero, de hecho, nunca podrá parecer un ser humano verdaderamente salvaje y libre si no ha dominado previamente toda la técnica del mundo. Por lo menos desde el Renacimiento, es sabido que, tanto en verso como en prosa, para conseguir esa *sprezzatura*, esa apariencia fresca de escribir a vuelapluma, sin volver sobre lo escrito, sin esforzarse, es necesario, precisamente, todo el trabajo del mundo. Para lograr una forma espontánea, hay que trabajar, y mucho.

5- La superposición de distintos órdenes en distintos niveles es una de las principales herramientas del arte para provocar, cuando menos, emoción. El ritmo interior o de significado de un poema (en múltiples niveles: las imágenes, las ideas, los tonos), junto con la disposición significativa de los acentos, en otro nivel, y la repetición de ciertos sonidos –en sí misma ajena a lo demás– que es la rima, forman unidos un entramado que multiplica las posibilidades de expresión, de libertad y de belleza.

¹. Recordemos, por ejemplo, esos serventesios en endecasílabos dactílicos del poema «Eterna sombra»:

Yo que creí que la luz era mía
precipitado en la sombra me veo.
Ascuasolar, sideral alegría
ígneas de espuma, de luz, de deseo.

². No me resisto a poner un ejemplo entero:

Nada entiendo, Señor, di lo que he sido.
Virgen es todo acto, el más impuro.
Yo no puedo llegar a esos oscuros
ángeles que he engendrado y que he movido.

Acto, reminiscencia de lo puro,
que tan solo una vez es poseído.

Oh su extraña inocencia en lo perdido,
que espera tus nevados ojos duros.

¿Va el tiempo hacia el ayer y no al mañana?

¿Va la estrella al ayer y no al mañana?

¿Va mi sangre al ayer y no al mañana?

Antepasado, hijo mío, realízame.

Oh tierra en que he nacido, realízame.

Acto, príncipe oscuro, realízame.