

# Un verso contaminado de mundo

JESÚS GÓMEZ MORÁN

Hoy el verso es tan pobre que nos permite  
llorar por turno;  
la puranada señorea al fondo de esta  
sangre trascendida.

Guadalupe Elizalde:  
"Si te labra prisión mi fantasía"

## 1. ¿Por quién doblan las campanas?

El carácter cíclico de las conmemoraciones marcadas en el calendario impone, con el paso de los días, su propio ritmo, una secuencia que recurre a las formas del rito para mantenerlo vigente aun cuando las circunstancias que lo hicieron posible sean distintas. Los tiempos y modos de lo sagrado en el territorio religioso (pero también en el político y en otros ámbitos) se nutren de este mecanismo. Y de manera más sencilla aparece igualmente en la naturaleza del recuerdo.

A un año de cumplirse el fallecimiento de Guillermo Rousset Banda,<sup>1</sup> esta naturaleza del recuerdo, ante el impedimento de retrotraer la presencia física de la persona, tiene que conformarse (aunque no por ello resulte menos relevante) con actualizar su legado espiritual e ideológico. En lo que respecta a la concepción del verso en la poesía moderna, Rousset Banda tuvo como traductor la oportunidad de llevarla a la práctica, y con el libro póstumo (de próxima publicación) *Posiciones sobre la forma poética en verso* presentarla de manera teórica. Describir el proceso que conforma estas dos instancias es el objetivo central de las presentes líneas.

<sup>1</sup> Razón por la cual la UNAM, ENAH, UAM, IPN, INBA, CNCA, la Universidad del Claustro y la Universidad Autónoma de Ciudad Juárez han organizado un homenaje nacional a Rousset Banda.

## 2. ¿Por qué doblan las campanas?

Cuando Guillermo Rousset Banda recibió los derechos para traducir a Pound gracias a la autorización expresa del poeta mismo, simultáneamente recibió un compromiso ineludible: trasladar al castellano la conceptualización versal de Pound que, por lo menos en el ámbito de la creación escrita en nuestro país, devino en inusitada, un poco por el desconocimiento de la misma, y un mucho por la ausencia de su práctica.

Para Rousset Banda el compromiso de traducir a Pound (*Personae*: 1976) implicaba no sólo trasladar el *sentido* de cada poema, sino también verter el *sonido* original lo más fielmente posible. En el caso de *Personae*, semejante tarea lo llevó a realizar tres intentos antes de culminarla: fragor de una lucha cuerpo a cuerpo similar a la de Jacob con el ángel, y que da a entender a cabalidad aquella sentencia del poeta encerrado en un manicomio por el gobierno de los Estados Unidos (sabrán Dios si también por eso): "el verso libre es el menos libre de todos los versos".

Juego de palabras y rigor. Experimentación y justeza matemática (por algo la música tiene mucho que ver con la ciencia de los números). Las dimensiones del trabajo que conlleva traducir a Pound se entienden a partir de la dificultad que para los mismos lectores en inglés tiene su técnica de versificación (la del verso libre en específico), con todo y que su uso dista de ser completamente desconocido. En la introducción a los *Cantos prohibidos*, que también tradujo Rousset Banda, dice Thomas Stearns Eliot:

El término se aplica a múltiples formas de verso desarrolladas en lengua inglesa sin conexión alguna con Laforgue, Corbière y Rimbaud o entre ellas mismas. Para ser

más preciso, existen, por ejemplo, la forma de mi propio tipo de verso, la de Pound y aquélla de los discípulos de Whitman. (1993: 8.)

Y en nuestros días, esta multiplicidad ha derivado en la circunstancia de que se venda como verso *libre* lo que apenas es verso *semilibre*. Para aclarar esto quiero revisar los antecedentes históricos.

La revolución técnica que con el empuje del romanticismo vino a popularizar el uso de un verso que rompiera con las cláusulas rimadas y ritmadas de acuerdo con moldes previamente establecidos es el replanteamiento de una cuestión tan añeja como la poesía. No existe dificultad alguna en identificar las formas poéticas medidas con la entronización de las estructuras *civilizadas* en la historia del hombre. La aspiración de producir en serie (aunque todavía no fuera posible hacerlo de manera *idéntica*) vino a la par con el deseo de introducir el conocimiento técnico para aprender a controlar la naturaleza. Si un fenómeno podía ser reproducido, sus consecuencias tendrían por ende un efecto previsible. El carácter cíclico de los fenómenos naturales fue captado, entendido y simplificado a mera mecanicidad. La lluvia y la sequía, el desbordamiento de los ríos y la temporada de viento o nieve podían pronosticarse, aunque el empirismo tardara en encontrar las causas que producían eventos tan inusitados como la caída de un rayo o la aparición de un cometa. La seguridad para moverse en el mundo se volvió arrogancia y lo *excepcional*, en tanto se encontraba explicación para ello, se hizo a un lado.

Cuando el ser humano convino en vivir comunitariamente, buscó hasta donde le fue posible homologar su medio ambiente y, más aún, las cosas que él mismo fabricaba. Desarrolló así un procedimiento para elaborar utensilios y, dado que su percepción espiritual y estética se mantuvo latente, en ocasiones pudo introducir en ella caracteres originales. La cerámica china, la etrusca y la zapoteca tienen peculiaridades que las distinguen, pero dentro de su tradición y evolución específica responden a un proceso de perfección técnica, es decir, al ser elaboradas se seguían

pasos conocidos, ya que quien trabajaba el barro (o cualquier otro material que se eligiera) se había especializado en ello. Esta tendencia pervive hasta nuestros días: en las ciudades, calles y edificios son resultado de una normatividad previa. Lo que las distingue es su apariencia, no su esencia, porque en ellas está el imperativo de que las calles sean rectas (la mayoría) y transitables, y los edificios resistentes para el peso y la altura, y que las casas tengan agua, drenaje y una cochera para el auto al que todo individuo que paga sus impuestos tiene derecho.

La técnica para escribir versos también produjo su teoría y sus moldes respectivos. Un endecasílabo acentuado en sexta sílaba (de preferencia) o en cuarta y octava, cuya rima coincidiera cada ter-



cer verso, dio como resultado la preceptiva de la *terza rima*, y catorce endecasílabos divididos en dos cuartetos y dos tercetos con rimas ABBA ABBA CDC DCD, lo que se conoce como soneto clásico en español. Hasta hace unas cuantas décadas escribir un soneto respondía a los mismos principios que la talla de madera para construir un conjunto de muebles estilo Luis XIV.

Y no es que esté mal: desde sus orígenes poesía y conocimiento estaban (y no han dejado de estarlo) imbricados. La transmisión de un saber se hacía a través de procesos mnemotécnicos que la rima facilitaba,<sup>2</sup> y no están muy lejos los días en que las lecciones escolares eran todavía recitadas. En cuanto a la poesía, una rima y un ritmo regulares ayudaban a la memorización de los poemas, en tanto que se les concebía de acuerdo a su función declamatoria. Al conocer con antelación dónde caerían los acentos y cuáles eran las terminaciones de los versos y estrofas, la poesía era un juego donde solamente se sustituían las piezas en un tablero invariable. Al igual que en su dominio del mundo, el hombre había allanado un camino poblado de asideros que le permitían conjurar la incertidumbre (y muchas veces también, lamentablemente, lo maravilloso). El manejo de la técnica era el hilo de Ariadna que le servía para moverse dentro del laberinto y salir de él luego de ejecutar al Minotauro.

Pero el ser humano, además de conciencia e intelecto, también es instinto. O quizá la misma conciencia y el mismo intelecto le hizo parar mientes en que los dados pueden caer fuera del tablero. Un hombre frente al resto de su especie, al igual que un árbol frente al resto de los árboles, es en esencia una pieza única, diversa de las demás, *irrepetible*. Por lo que respecta a la creación poética, su correspondencia estaría en un verso heterotónico y con acentuación disímil (que no anárquica).

Desde luego esto no es una diatriba contra la técnica en cualquier campo donde incida, sino contra su ignorancia y/o anquilosamiento. Apoyándome en Eliot, coincidí con él al situar la técnica como uno de los dos pilares básicos para que en su cumbre descuelle la obra maestra:

Sobre una gráfica imaginaria, el trabajo del poeta puede provenir de dos líneas; una de ellas es su conciencia y esfuerzo continuo en la excelencia técnica, esto es, desarrollar su medio continuamente para cuando en verdad tenga algo que decir. La otra línea es, simplemente, su curso normal de desarrollo, su acumulación y asimi-

<sup>2</sup> Los refranes son ejemplos bastante ilustrativos: "Más mató la cena / que sanó Avicena" (rima consonante); "Al que madruga / Dios le ayuda" (rima asonante).

lación de experiencia. Y por experiencia me refiero a las consecuencias de lectura y reflexión, sobre diversos intereses de todo tipo, contactos y conocimientos, así como pasión y aventura. En cualquier momento, ambas líneas pueden converger en el punto más alto, de modo que obtenemos una obra maestra. (*Ibid.*, p. 17.)

Por eso mismo es preocupante abrir las páginas de una revista o un libro y encontrarse con versos formalmente espurios, cuya bastardía proviene del descuido, la indolencia o de una ahistoricidad frente a la evolución poética en Occidente. El verso libre es producto de un cambio que repercute desde el plano sensible hasta el ideológico. El siglo XIX, inmerso en luchas contra el autoritarismo y el monopolio comercial, contra las formas institucionalizadas de comportamiento, contra las reglas neoclásicas de la escritura literaria, resume toda su esencia en una palabra: libertad. Herencia preciosa sin duda para el siglo XX que, al retomar estos postulados (si bien cobrando su alta cuota de sangre), *legitimó* la lucha y defensa de sistemas políticos republicanos y participativos, consagró los derechos del hombre y prolongó hasta las vanguardias la necesidad de una creación artística renovada.

La libertad es pariente cercana de la experimentación, que a su vez se apoya en la espontaneidad e improvisación para hacer acto de presencia (por eso la música de jazz sería, en lenguaje sonoro, el equivalente del verso libre). La libertad implica ejercer una independencia de elección y una responsabilidad de asunción. Así que tampoco es cuestión de propugnar un uso impositivo del auténtico verso libre, sino de sacarlo de las nebulosas del olvido, y tenerlo en cuenta como *una opción más* de escritura. Si el verso rimado es descendiente de la parte civilizada del hombre, el verso libre (lo cual explica el calificativo) se identifica con la natural, y en ambos casos su constitución, de manera deseable, debe producirse de forma razonada y sentida tal como, concretizándolo en una frase, era una de las más importantes aspiraciones de Rousset Banda en materia poética: la expresión de un verso profundamente contaminado de mundo. ♦