Luis Perozo Cervantes

LA POESÍA
Y SUS ALREDEDORES

Ensayos sobre teoría literaria

Sultana del Lago
EDITORES

Luis Perozo Cervantes (Maracaibo, Venezuela, 5 de agosto de 1989) es poeta y ensayista, autor de una amplia obra que abarca la poesía, el ensayo, la narrativa breve, la literatura infantil y la compilación de antologías. Parte de su trabajo ha sido traducido al inglés y al italiano. Además de su labor creativa, es presidente fundador de la Asociación Civil Movimiento Poético de Maracaibo, coordinador del Festival de Poesía de Maracaibo, director del proyecto cultural Puerto de Libros, Librería de Autor, editor jefe de Sultana del Lago Editores y Coordinador General de la Feria Independiente del Libro de Maracaibo (FILMAR).

En poesía ha publicado los libros *Memoria de un pasado amoroso* (Maracaibo, 2022), *Poesía Venezolana de Combate* (Maracaibo, 2022), *Poemas de Silencio* (Maracaibo, 2018), *Estrategias fatales* (Maracaibo, 2018), *Prontuatio* (Maracaibo, 2018), *Autoelegias* (Maracaibo, 2017), *Creencias del Columpio* (Maracaibo, 2017), *Pareja* (Maracaibo, 2017), *Manantial* (Maracaibo, 2016), *Vos por siempre* (Maracaibo, 2015), *La fOrma* (Caracas, 2014), *Political manifestation* (Maracaibo, 2014), *Amoritud* (Caracas, 2013), *Semántica de un tornillo enamorado* (Barcelona, 2012), *A puro despecho* (Coro, 2012), *Poemas para el nuevo orden mundial* (Maracaibo, 2011) y *Noche Electoral* (Sevilla, 2010). En el campo del ensayo literario e histórico es autor de *Acta de ciudadanía poética. Historia del Festival de Poesía de Maracaibo* (Maracaibo, 2025), *Aproximaciones a la historia de la Escuela de Letras de L.U.Z. (1959-2009)*, en coautoría con Luis Guillermo Hernández (Maracaibo, 2019), *Cómo piensa la literatura* (Maracaibo, 2019) y *Palimpsestos. Microensayos* (Maracaibo, 2017). Ha incursionado también en la narrativa con el libro de cuentos *La siembra* (Maracaibo, 2023) y en la literatura infantil con *Mi papá pinta poemas* (Maracaibo, 2019).

Como compilador y antólogo ha desarrollado proyectos de amplia proyección para la poesía venezolana, entre ellos *De la Guajira al Esequibo. Antología de poesía venezolana en defensa de soberanía y territorio* (Maracaibo, 2025), *Más allá que nunca diciendo la memoria. Antología del 11mo Festival de Poesía de Maracaibo* (Maracaibo, 2025) y *Hechos de palabra. Antología de los discursos del Festival de Poesía de Maracaibo* (Maracaibo, 2024). En su faceta de entrevistador ha publicado los libros *Faro de voces. Volumen 1* (Maracaibo, 2025) y *Gilberto Urdaneta Besson: Testimonio de una vida política* (Maracaibo, 2025), donde explora la memoria oral y la historia reciente desde el testimonio directo.

Su obra poética ha recibido atención crítica y reconocimientos editoriales: Ediciones Madriguera (Coro, Venezuela) le dedicó la plaquette *Hoja Poética* n.º 44 con fragmentos del poema "Si te preguntan por la muerte" (Coro, 2011), y la editorial chilena Los Poetas del 5 publicó una plaquette con el poema *fOrma* (Santiago de Chile, 2014). En 2013, el Papel Literario de *El Nacional* inauguró una muestra de la nueva poesía venezolana con un ensayo de Miguel Marcotrigiano dedicado a su trabajo. Textos suyos han aparecido en el panfleto poético *El caracol de espuma* (Barinas, n.º 11 y n.º 14) y en antologías como *En la mira del mañana, Vol. II* (Nadie nos edita Editores, 2006), *Deleite Literario III* (Fundalea, 2007), *102 poetas Jamming* (Oscar Todtmann Editores, 2014), *El nuevo país de las letras* (Caracas, 2016), *El dulce ron que las embriaga. Poetas actuales de Canarias y Venezuela* (Las Palmas, 2022) y *Dos siglos de poesía en el Zulia*, tomo 8 (Maracaibo, 2025).

Ha sido distinguido con el premio de la V Bienal Nacional de Poesía Abraham Salloum Bitar por el poemario *Memoria de un pasado amoroso* y con la mención de honor de la III Bienal Abraham Salloum Bitar por *Poemas de Silencio*. Con el ensayo "Novalis y el amor de ultratumba" obtuvo el Primer Premio en la mención Ensayo del Concurso La Grapa Literaria, auspiciado por la Dirección de Cultura y la Escuela de Letras de la Universidad del Zulia, y con el poemario *Amoritud* alcanzó el tercer premio en la mención Poesía del mismo certamen. Recibió además mención del jurado en el III Concurso Internacional de Poesía "El mundo lleva alas" (2011) con el poema "Escribir de amor", la Orden Estímulo al Mérito Literario "Andrés Mariño Palacio" (2007), mención narrativa, otorgada por la Secretaría de Cultura del Estado Zulia, y numerosos reconocimientos de la Escuela de Letras de la Universidad del Zulia por su labor de promoción cultural y apoyo académico.

La poesía y sus alrededores

Ensayos sobre teoría literaria

Luis Perozo Cervantes

Luis Perozo Cervantes
Sultana del Lago Editores

Maracaibo, 2025
PRIMERA EDICIÓN

ISBN: 978-980-18-7575-8
Depósito Legal: ZU2025000398

HECHO EL DEPÓSITO DE LEY

Diseño de la portada:
Luis Perozo Cervantes

Diagramación y maquetación:
Sultana del Lago Editores

Diseño de portada:
Luis Perozo Cervantes

Salvo lo dispuesto en los artículos 43 y 44 de la Ley sobre Derecho de Autor, queda prohibido la reproducción o comunicación, total o parcial de este libro, siendo que cualquier individuo u organización que incurriere en la conducta impropia señalada, podrá ser perseguido penalmente conforme a lo establecido por los artículos del 119 al 124 *eiudem*, constitutivos estos del Título VII de la aludida ley y sin perjuicio de las responsabilidades civiles a las que pudiera haber lugar.

Otra inesperada voz descubriendo el no decir

Carlos Ildemar Pérez

A mi maestro, el poeta Carlos Ildemar Pérez,
quien me ha dado la oportunidad de aprender
dentro del poema la verdad profunda de los decires.

Los poetas estamos muertos
pero eso es materia para escribir otro libro.

Contenido

El significado de la palabra poesía 9
La poesía como expresión de la vanguardia infinita 39
La poesía como expresión de lo sagrado 55
La metáfora: el idioma de la poesía 81
El ritmo en la poesía 109
La estructura en el poema 131
El oficio del poeta 153
El poema en prosa: lo lírico frente a lo narrativo 167
El poema: forma y fondo 215
El lenguaje poético de la modernidad 249
La poesía oculta: el miedo a la luz de la obviedad 275

El significado de la palabra poesía

Me gusta pensar que cada uno de nosotros, por el simple hecho de ser hablantes, tiene también el derecho de ejercer la poesía. Creo firmemente que la poesía es una capacidad innata del lenguaje, presente en todos los idiomas. Existen expresiones poéticas porque, desde el momento en que comenzamos a convivir, a encontrarnos y a desarrollarnos como seres humanos, el lenguaje se convierte en un medio de expresión de lo bello y lo sublime, de nuestros sentimientos más profundos y sinceros. La poesía condensa esos elementos y nos permite manifestar nuestras emociones más auténticas.

Pueblos tan diversos como las civilizaciones africanas, los pueblos amerindios o la cultura occidental han desarrollado su propia poesía. No fue porque existiera un poeta primigenio ni porque hubiéramos probado el fruto del árbol del conocimiento, como en el mito bíblico. La poesía simplemente es una posibilidad inherente al lenguaje humano.

Podríamos comparar el derecho a la poesía con el derecho al voto: quien es ciudadano tiene el derecho a ejercerlo o no. De la misma manera, cualquiera puede escribir poemas. Pero, así como un voto informado requiere reflexión y conocimiento, escribir buen poema también exige concentración, estudio y preparación. No creo en la idea de los poetas elegidos, de seres excepciona-

les sacados del silencio profundo para entonar un canto superior. Esa concepción mesiánica resulta cómoda en sociedades que imponen privilegios a unos pocos por encima de la mayoría.

Durante la Edad Media, cuando el poder estaba concentrado en reyes y nobles, algunos artistas se justificaban diciendo: "No tengo riqueza ni linaje, pero poseo un don". Así, con su talento para la pintura o la escritura, lograban el favor de quienes tenían el poder económico y político. Cervantes, por ejemplo, cayó en desgracia: estuvo preso, perdió el uso de una mano y enfrentó la miseria. Sin embargo, con inteligencia y sensibilidad, buscó apoyo para sobrevivir y lograr que su obra trascendiera. Si abrimos *Don Quijote*, vemos claramente quiénes fueron sus patrocinantes.

La historia nos muestra que los artistas han estado, muchas veces, alejados de las esferas del poder. Pero también es cierto que la precariedad no es un requisito para la creación artística. Algunos creen que la riqueza es sinónimo de insensibilidad, cuando en realidad la sensibilidad no depende de la posición económica, sino de la capacidad de conectar con la experiencia humana.

La idea del poeta como predestinado no me resulta adecuada. Por eso insisto en la importancia de los talleres de poesía: escribir buenos poemas es una habilidad que se puede aprender. Lo que hará que un poema sea verdaderamente valioso es nuestra experiencia vital, nuestra forma única de sentir y expresar. La pérdida de un padre,

por ejemplo, es un dolor universal. Desde Jorge Manrique con sus *Coplas por la muerte de su padre*, hasta Jaime Sabines en *Algo sobre la muerte del mayor Sabines*, podemos trazar una línea en la poesía en español que comunica el mismo sentimiento: el duelo por la pérdida de un ser querido.

Si logramos transformar nuestra experiencia en poesía con técnica, estudio e intención artística, los resultados pueden ser significativos, al menos para nosotros mismos. Escribir con la única intención de alcanzar la fama es una pérdida de tiempo. Quienes se sientan a escribir pensando en ser Premio Nobel de Literatura están equivocados.

El verdadero arte no depende sólo de nuestros esfuerzos, sino de la forma en que el tiempo madura nuestra relación con el mundo y cómo nuestra obra adquiere autenticidad. Charles Baudelaire, por ejemplo, tuvo que pedir dinero prestado a su madre para publicar los ejemplares de *Las flores del mal*, un libro que cambió la historia de la poesía. Baudelaire, el primer "poeta maldito", murió joven y en la pobreza, pero su legado poético perduró mucho más allá de su tiempo.

Para poder morir con cierta dignidad, Baudelaire tuvo que escribirle a su madre y pedirle perdón. Le rogó disculpas por haberse marchado de casa, por no haber seguido sus consejos y por haber creído que podría lograrlo todo sin la ayuda económica de sus padres.

Su madre lo buscó, lo encontró y lo llevó de vuelta a casa. Lo acompañó hasta sus últimos días.

Así, el gran poeta que había revolucionado la literatura, el mejor de su generación, murió en la pobreza, dejando apenas algunos ejemplares de *Las flores del mal*, sufragados con dinero prestado. Su obra, que nadie quiso publicar en su tiempo, ahora es editada y estudiada en todo el mundo.

Hay muchos poetas que han vivido con sus madres. Sería fácil hacer una lista de ejemplos, pero no se trata de señalar a nadie. Quizá ese sea un buen comienzo para algunos: la cercanía con la ternura y la protección, pero también con el conflicto y la soledad de la creación.

Otra razón por la que la gente se acerca a la poesía es el deseo de saber si lo que escriben puede ser considerado poético. Muchos dicen: "Yo escribo, pero no sé si es poesía". Me gusta responderles que todo es susceptible de ser leído como un poema.

¿Suena exagerado? Quizá. Pero hay un ejercicio sencillo para demostrarlo. Tomemos cualquier texto cotidiano, por ejemplo, la descripción en un envase de café: "Intenso. Italiano. Arábica. Doble. Con leche. Capuchino". Si lo leemos con la cadencia adecuada, con la entonación solemne de un poeta que recita, podría parecer un verso. Es el ritmo, la musicalidad y la pasión con la que se dicen las palabras lo que puede transformarlas en poesía.

Esto tiene una explicación lingüística. Ferdinand de Saussure, el padre de la lingüística moderna, planteó una idea fundamental: las palabras son signos. Pero no cualquier tipo de signos. Son elementos que unen un sonido sin significado intrín-

seco con una idea que, en nada, se parece a ese sonido. Pensemos en la palabra "casa". Psicológicamente, según los psicoanalistas, el concepto de casa representa lo mismo en francés, italiano, español o inglés. Su significado simbólico remite al hogar, al vientre materno, a un refugio.

Este tipo de asociaciones también es estudiado por la ciencia cognitiva. No es una cuestión de matemáticas exactas, pero sí de estructuras mentales compartidas. Las palabras que inventamos para nombrar la realidad tienen una relación arbitraria con aquello que designan. La poesía surge precisamente de esa arbitrariedad. Su materia prima es la palabra y su capacidad de transformación.

El poeta es aquel que juega con estas convenciones. Si la realidad nos dice que un árbol es verde, el poeta puede imaginarlo azul. Su función es desafiar lo que damos por sentado, expandir el lenguaje y, con ello, la manera en que percibimos el mundo.

Entonces, ¿qué fue primero: la poesía o la necesidad de nombrar la realidad? ¿Eran nuestros ancestros poetas cuando empezaron a hablar? ¿O simplemente usaban la metáfora para acercarse a lo sagrado?

La poesía, si la llevamos a su nivel mínimo de representación, es simplemente la creación con el lenguaje. Y si el lenguaje es una invención humana, esto implica que nuestros pueblos originarios, nuestros primeros hablantes, poseían una capacidad poética y creadora altísima. Fueron ellos

quienes comenzaron a inventar las palabras que, a su vez, moldearon el mundo que habitaban.
Cuando estudiamos la etimología y analizamos lenguas no occidentales, nos adentramos en la lingüística diacrónica, es decir, el estudio del lenguaje a través del tiempo. Si observamos, por ejemplo, la evolución del latín y su transformación en las lenguas romances, encontramos registros de preocupaciones lingüísticas desde la antigüedad. La gramática de Nebrija, en el siglo XV, ya advertía sobre el uso "incorrecto" del latín y proponía la estandarización del español.
Sin embargo, cuando nos encontramos con idiomas ajenos a la tradición occidental, como el wayuunaiki o el toba, descubrimos que la formación de sus palabras nos parece casi metafórica. Estas lenguas componen sus términos a partir de pequeñas unidades de significado, generando conceptos más amplios y profundos. En latín, por ejemplo, la palabra *recordar* proviene de *re-* (volver) y *cordis* (corazón), lo que implica "volver a pasar por el corazón". Es decir, recordar es revivir un sentimiento. Esta es una hermosísima metáfora que nos muestra cómo el lenguaje, desde su origen, ha sido una expresión poética.
Así, cuando nos maravillamos ante otras lenguas, comprendemos que crear palabras requiere de una sensibilidad poética. Probablemente, nuestros ancestros, al nombrar las cosas por primera vez, poseían un don natural para la poesía. Llamar "azulejo" a un pájaro o "girasol" a una flor

sugiere una intuición estética primigenia. No solo identificaban el mundo, sino que también lo embellecían con sus palabras, convenciendo a los demás de que esas denominaciones eran las adecuadas gracias a su propia belleza intrínseca.

En cuanto a la pregunta inicial sobre cómo saber si lo que escribimos es poesía, hay un ejercicio que encuentro valioso: hacerle preguntas al texto. Si le preguntamos qué dice y cómo funciona, el propio texto nos dará pistas sobre su género y naturaleza. La literatura, como disciplina artística, es un arte del lenguaje que se manifiesta en diferentes formas, al igual que la música o la pintura tienen sus propias categorías. El rock and roll y la sonata pueden parecer distantes, así como el reguetón y la música clásica, pero en el fondo son expresiones del mismo arte.

De la misma manera, dentro de la literatura, la poesía tiene sus propios límites y estructuras, sus desafíos y libertades. Reconocer esos elementos nos permite entender si un texto pertenece a la poesía o si, en su esencia, busca otro tipo de expresión literaria.

La narrativa tiene su propia forma de accionar, al igual que la dramaturgia, el ensayo y la poesía, los cuatro grandes géneros literarios que podríamos considerar como mayores. Luego, existen otros géneros literarios, como la biografía y el género epistolar, que también forman parte de la literatura, aunque suelen clasificarse como géneros menores.

Dentro de cada género hay subgéneros. En la narrativa, encontramos la novela, el cuento y la crónica, que tienen un principio de acción. En la poesía, también hay distintas formas, como el verso libre, la poesía en prosa o la canción, que es un subgénero poético. También podemos pensar en la épica.

Cuando hablamos de épica y lírica, nos referimos a una división más histórica que contemporánea. Después del Imperio Romano y con la consolidación del arte y la literatura occidental, se establecieron estos dos grandes géneros. Antes del año 1100, toda la literatura estaba escrita en verso. Las historias, las narraciones y los poemas debían rimar porque la mayoría de la gente no sabía leer ni escribir. La rima servía como una mnemotécnica para facilitar la memorización y la transmisión oral de los relatos de pueblo en pueblo.

Un buen ejemplo de esto en español es *El Cantar de Mio Cid*, que narra las gestas del Cid Campeador, un caballero desterrado injustamente por el rey. A pesar de esto, forma su propio ejército, libera ciudades del dominio moro y finalmente es reconocido por el rey. La obra también aborda la tragedia de sus hijas y la venganza del protagonista.

Lo mismo ocurre con los salmos en la tradición judía. En una sinagoga, podemos escuchar a un rabino cantando los salmos, las lamentaciones y los proverbios. Se cantan porque, en sus orígenes, la poesía necesitaba rimar para ser recordada. Y recordar, como bien dice su etimología, es "volver a pasar por el corazón".

En tiempos antiguos, toda la literatura era en verso. Por eso existía un género épico, que contaba historias, y un género lírico, que expresaba emociones. El poeta lírico solía lamentarse: "¡Ay, por qué me dejó!", mientras bebía una copa de vino. Estas escenas siguen ocurriendo y seguirán sucediendo mientras exista la poesía.

Entonces, ¿cómo sabemos qué género estamos escribiendo? Existen preguntas que nos ayudan a descubrirlo. Si un texto responde a la pregunta "¿Qué pasó?", probablemente sea narrativa. En *Cien años de soledad*, por ejemplo, asistimos a la historia de la fundación de Macondo y sus recuerdos generacionales. La narrativa cuenta hechos y busca responder "¿Qué pasó?".

En la dramaturgia, en cambio, el interés no está tanto en qué pasó, sino en cómo pasó. La acción es clave y la manera en que se desarrollan los acontecimientos es fundamental para su comprensión.

Hay una pieza maravillosa en la dramaturgia: *Casa de muñecas*, de Henrik Ibsen. En ella, el personaje de Nora, tras un proceso de transformación, logra por fin liberarse de sus ataduras como mujer dominada, se separa de su marido, Torvald, y abandona a sus hijos.

En la dramaturgia, lo que importa es el "cómo pasó". El personaje se mueve de una escena a otra, alguien entra, lo mira, le dice algo, y en esas acciones se construye la historia. Pero en la poesía, la pregunta clave es "cómo decir".

Por ejemplo, si quiero expresar que te amo, no voy a explicar los hechos: no diré que me tiré al

suelo, lloré y te declaré mi amor. Tampoco voy a narrar los eventos exactos de la situación. La poesía no busca explicar, sino encontrar la forma precisa de decirlo. Cómo decir la soledad que siento, cómo expresar el miedo que tengo a la muerte, cómo transmitir la sensación de estar incomprendido por mi pareja, cómo hablar con mis hijos sobre ciertas cosas.

La poesía nos permite explorar nuestra manera única de decir las cosas. Es un ejercicio de autenticidad. El ensayo, en cambio, se pregunta "cómo entender". Podemos abordar el mismo tema desde distintos enfoques: *El amor*, por ejemplo. Si queremos entenderlo, podemos leer *La llama doble*, de Octavio Paz, un ensayo magistral sobre el amor y el erotismo. O podemos pensar en *El elogio de la sombra*, de Junichiro Tanizaki, que nos ayuda a comprender la estética japonesa. El ensayo es literatura porque nos ofrece una manera de entender el mundo a través del pensamiento.

Cuando alguien me pregunta si lo que escribe es poesía, yo siempre respondo con otra pregunta: ¿Sientes que estás logrando decir algo? No explicar, sino decir. Porque a veces decir "te amo" no basta.

No hay palabras más vacías que "te amo", "te amaré por siempre", "eres el amor de mi vida". Son fáciles de pronunciar, pero muchas veces no contienen el peso de lo que intentan expresar. Se repiten en distintos labios, en distintas circunstancias, sin una verdadera carga emocional.

Por eso, los poetas se maravillan con la búsqueda de una forma auténtica de decir las cosas. No basta con convencernos de que amaremos para siempre o que daríamos la vida por alguien. La poesía busca algo más: la manera exacta, el matiz preciso, la verdad que subyace a las palabras comunes.

La intención es parte esencial del arte. No se puede hacer arte sin intención, así como no se puede crear un poema por accidente. Puede suceder que alguna rima surja de manera espontánea, pero recordemos que las rimas son métodos mnemotécnicos para recordar cosas. Parecería un accidente, pero en realidad es intencional. Los poetas se ponen de acuerdo con el lenguaje para construir versos, siempre con una intención deliberada.

La intención, además, tiene una doble vertiente. Como plantea Saussure, en todo signo lingüístico hay una imagen mental y una imagen acústica. La imagen mental es, por ejemplo, la idea de "árbol". Cuando alguien dice la palabra "árbol", podemos imaginar una mata de mango, pero también podría ser una mata de topocho. Aunque son distintas, ambas pueden caer dentro del concepto de "árbol" según nuestra percepción. En el lenguaje, la relación entre la imagen mental y la palabra que la nombra es arbitraria y depende del contexto y la intención comunicativa.

En la poesía sucede lo mismo. Debe haber una intención clara tanto en quien crea el poema como en quien lo lee. Un poema no es solo una sucesión de palabras bonitas; es un acto de comunicación con una intención artística y emocional.

Pensemos en los problemas que tiene el sistema educativo en la enseñanza de la literatura. Muchas personas no se acercan a la lectura porque no se les ha enseñado a hacerlo con intención. Leer requiere predisposición, así como asistir a una orquesta sinfónica requiere la intención de escuchar. Si entramos sin esa disposición, podría pasarnos como al protagonista de *La naranja mecánica*, quien experimenta un cortocircuito mental ante la música que le imponen.

La primera condición del arte es la intención: la intención de escribir, de formarse, de expresar de la mejor manera posible. Al encontrarnos con un poema, la intención debe ser decir algo de la manera más bella y efectiva posible, pero también de la manera más auténtica.

El poeta no se conforma con escribir "eres el amor de mi vida". Su intención es transformar esa declaración en algo más profundo, más poderoso, capaz de seducir al otro con la fuerza del lenguaje. Solo después de la intención, surge otro elemento fundamental en la poesía: el sentimiento.

Podemos tener la intención, pero si no logramos amasar el sentimiento, si no conseguimos trabajarlo y transformarlo en una acción realizable, el poema no surge con autenticidad. Pensemos en un ejemplo: cuando alguien ha pasado por un trauma y le pedimos que hable sobre ello, es posible que no pueda hacerlo porque las palabras se le traban y, en su lugar, simplemente llore. Esa persona tiene el sentimiento, pero está atrapado

en él, sin poder expresarlo. Ahora imaginemos el caso contrario: pedirle a alguien que escriba un poema de amor sin haber estado nunca enamorado. Probablemente, recurrirá a las frases hechas que repiten las películas románticas, porque es la única idea que tiene sobre el amor.

Pero quien ha amado de verdad sabe que el amor no se limita a palabras grandilocuentes. Es despertar al lado de alguien, escuchar sus ronquidos, recibir una patada en medio de la noche y pensar: "qué dulce patadita". Es extrañar a alguien en los pequeños detalles: la manera en que camina, la forma en que sonríe, cómo se arregla el cabello. El amor no es solo el deseo físico, no es solo el acto de poseer al otro; el amor es más, el erotismo es más de lo que muestran las películas pornográficas.

Hay poetas que reducen el erotismo a lo burdo y lo pornográfico, escribiendo versos sobre "senos redondos", "caderas anchas", "nalgas firmes". Pero, ¿cuántas mujeres tienen realmente los senos perfectamente redondos? ¿Cuántas poseen esas caderas y esas curvas idealizadas? Y, más aún, ¿por cuánto tiempo? Hay un momento en la vida en que esos cuerpos parecen encajar en el molde de la perfección, pero luego todo se humaniza. Se pasa de semidios a humano. Y el amor, precisamente, es una cosa de humanos. No es casualidad que tantas "top models" tengan problemas sentimentales; el amor va mucho más allá de la imagen.

Ahora bien, el sentimiento es importante, sí, pero ¿y la creatividad? La creatividad está dentro de

la intención. Cuando te sientas a escribir, puedes decidir no repetir frases hechas como "eres el amor de mi vida" o "por ti daría la vida". Puedes buscar una manera nueva de decirlo. Porque tienes intención y eres creativo. Pero también es cierto que, cuando el sentimiento no está bien administrado, puede arruinar un poema.

Si el poema carece de sentimiento, se siente seco, mecánico. Como si lo hubiera escrito alguien con "hígado de piedra". Si alguien escribe sobre la muerte de su madre con versos fríos, sin alma, sin una verdadera carga emotiva, el lector no sentirá nada. La poesía no es solo la técnica, ni solo la emoción desbordada; es el equilibrio entre ambos elementos.

Ahora, pensemos en el caso contrario: alguien con una sensibilidad extrema que transforma cualquier imagen en una cursilería, como escribir: "vieja flor amarilla que nace en el campo de mi alma". Una frase de este tipo puede parecer pura emoción, pero si se exagera demasiado, pierde fuerza y se vuelve trivial.

Por otro lado, están aquellas personas que tienen tantos sentimientos acumulados que no pueden pronunciar una palabra, o aquellos que, por el contrario, no han experimentado ciertas emociones y, por lo tanto, sus palabras carecen de autenticidad. Entonces, tenemos la intención de escribir, que nos lleva a estudiar la poesía; tenemos el sentimiento, que nos permite explorar nuestro interior y encontrar nuestra voz; y, finalmente, a

veces necesitamos "macerar" esos recuerdos, dejarlos reposar como se deja el té en agua caliente para que su esencia se libere.

Pero la poesía tiene un tercer elemento que es inatrapable, que es su esencia mágica. Octavio Paz lo llama el "espíritu del arte". Es aquello que nos cautiva cuando vemos un cuadro, cuando observamos los trazos de un artista, los contrastes de luz y sombra, la composición. Pensemos, por ejemplo, en una pintura que me fascina: *San Juan Bautista*, de Leonardo da Vinci.

En este cuadro, San Juan está en penumbra, con una expresión enigmática y un gesto singular: un dedo apuntando hacia arriba. La técnica es magistral, los claroscuros crean una sensación de profundidad, el cabello en espirales, la suavidad de la piel, la androginia de la figura... Pero hay algo más, algo indefinible que nos atrapa. Eso, según Octavio Paz, es la poesía. Es lo mismo que sentimos al escuchar una sinfonía, como el primer movimiento de *Las cuatro estaciones* de Vivaldi, donde la música nos envuelve y nos transporta.

Este espíritu del arte también está presente en la arquitectura, en la escultura, en cada manifestación estética que nos conmueve. Pensemos en *El Laocoonte y sus hijos*, esa obra maestra de la escultura clásica en la que un padre lucha desesperadamente contra las serpientes que amenazan a sus hijos. Aunque la escultura tenga más de dos mil años y pueda estar desgastada, su expresión de sufrimiento sigue intacta. La lucha de Laocoonte

contra su destino es universal, atemporal. Es el arte en su máxima expresión.

Este espíritu del arte no está reservado a unos pocos elegidos. Todos tenemos la capacidad de hallarlo, por eso le llamamos "hallazgo". Así, los tres elementos de la poesía son: intención, sentimiento y hallazgo.

Y para lograr un hallazgo hay solo una manera: la práctica. ¿Cuál es el oficio para encontrarlo? Escribir muchos poemas. No importa si son sobre el mismo tema. Si te ha dejado tu pareja, si has perdido a un ser querido, si vives un dolor profundo, escribe una y otra vez. Es en la repetición y en la búsqueda donde aparece la verdadera poesía.

Y lo guardo en una cajita, lo dejo reposar veinte años, o me pongo a trabajarlo porque sé que es humano, porque sé que tiene un sentimiento genuino.

Tomo la intención de hacer poesía, la trabajo, y de tanto escribir, lo más seguro es que consiga, si he estudiado y me he preparado, al menos un buen poema, mi propio premio Nobel personal.

A mí no me basta con tener un primer logro; me interesa sentirme bien conmigo mismo, estar contento con lo que escribo. Leo un poema mío y descubro que estuve masticándolo desde que mi padre me dijo que el dolor existe. Cuando escribía, narraba el sentimiento y lo recordaba; ese es el otro poema, el que vive en la memoria. Vi una escena, percibí el dolor y lo identifiqué como un sentimiento profundamente personal. La transmisión fue exquisita. Eso es lo que debemos buscar.

Aunque la poesía no es un método exacto ni una ciencia de laboratorio, hay algo en ella que se asemeja a un experimento. No se trata de tomar una muestra, de registrar el dolor como si fuera un fenómeno medible. Sin embargo, también tiene un componente arbitrario, como el lenguaje mismo. Es un proceso que mezcla azar, intención y sensibilidad.

El poema se nos presentará muchas veces en la vida. Siempre podremos escribir, pero sólo conseguiremos buenos poemas si seguimos intentándolo. Y una idea fundamental para lograrlo es no caer en la creencia de que ya hemos escrito nuestro mejor poema. El momento en que alguien piensa "ya escribí mi mejor poema" es el momento en que deja de aprender. Escribir es un proceso en constante evolución. Octavio Paz lo dice en *El arco y la lira*: se puede aprender a escribir poemas, pero hay que entender que hay poemas que no tienen poesía.

Así como hay obras de arte técnicamente correctas pero sin alma, también hay poemas que carecen de verdadera poesía. Son estructuras bien hechas, con la forma adecuada, pero sin hallazgo, sin esa chispa que los hace trascendentes.

Pensemos en un ejemplo claro: cuando leemos por primera vez el "Poema 20" de Pablo Neruda, sentimos un enamoramiento inmediato. "Es tan corto el amor y tan largo el olvido". ¿Qué verso puede representar mejor lo que hemos vivido todos?

Ese poema tiene un hallazgo. Nos golpea, nos sacude, nos deja sin aliento. Eso es la poesía en su esencia más pura.

Cuando encontramos un hallazgo en la poesía, nos deslumbra, nos impacta. Sin embargo, no todos los versos nos generan la misma impresión. En los *Veinte poemas de amor y una canción desesperada*, hay momentos magistrales. Por ejemplo, en el Poema 14: "Voy a hacer contigo lo que la primavera hace con los cerezos". Ese verso tiene un hallazgo innegable.

Curiosamente, de toda la obra, pocos recuerdan la *Canción desesperada*. En cambio, otros poemas también contienen grandes hallazgos: el Poema 15, con "Me gustas cuando callas porque estás como ausente"; el Poema 1, con "Mi cuerpo de labriego salvaje te socava y hace saltar el hijo del fondo de la tierra". Son golpes de palabras, versos que resuenan y dejan huella.

Lo que quiero decir es que el hallazgo en la poesía no es equitativo ni predecible. Hay momentos en la literatura que son deslumbrantes y otros en los que los escritores parecen producir versos menos impactantes, más sencillos. Sin embargo, la aparente sencillez también puede encerrar una gran belleza.

El poeta que asume su oficio, que dice: "Tengo la intención de escribir poesía", debe explorar en su interior, en su mundo real. Porque cuando no escribimos desde lo que sentimos y vivimos, terminamos cayendo en una ficción vacía, en algo que no se puede atrapar. En poesía, eso es un riesgo. Sucede también en la narrativa. Preguntémonos: ¿Cómo se dice algo que no se siente?

Claro que se puede. Alguien que ya ha decidido divorciarse puede decirle a su pareja, en la última noche juntos: "Te amo, eres el amor de mi vida, no podría vivir sin ti". Y esas palabras serán las mismas que han usado miles de personas antes. Pero, en ese contexto, serán solo una formalidad, una repetición vacía.

Aquí es donde entra la creatividad, la capacidad de dar a las palabras una nueva vida, incluso si no hemos vivido exactamente lo que describimos. Como los maquiavélicos buscan el poder, el poeta busca la verdad en la expresión.

El asunto de querer decir algo que no nos sucede es un tema fundamental en la literatura. Pensemos en la narrativa y en otros géneros con objetivos diferentes. En la narrativa, el escritor no puede ser todos los personajes, pero, ¿qué hace el novelista? Se sumerge en la piel de esos personajes.

Muchos escritores viajan a los lugares donde ocurren sus historias, investigan, escuchan relatos de quienes han vivido esas experiencias y absorben el sufrimiento, la alegría o el miedo de los demás. Así, construyen personajes creíbles. Este proceso nos lleva a una cualidad esencial del arte literario: la otredad, es decir, la capacidad de sentir lo que siente el otro.

En poesía, podemos desarrollar la otredad si tenemos el suficiente talento y coraje para sentir como siente el otro. Se puede escribir un poema desde la perspectiva de alguien más, entender su dolor, su amor, su nostalgia, y plasmarlo con

sinceridad. En ese proceso, el poeta se encuentra con el valor de su propia voz y con la historia ajena que, al ser transformada en poema, se vuelve universal.

Muchos sentimientos pasan desapercibidos hasta que alguien los dice con las palabras adecuadas. A veces, una persona siente algo, pero no sabe expresarlo; luego, al leer un poema, dice: "Eso es exactamente lo que siento". Y ese es el poder de la poesía: hacer que el lector se reconozca en las palabras de otro.

Por eso, en los talleres de escritura, me interesa explorar la autobiografía. Es la manera más efectiva de conectarnos con nuestros sentimientos genuinos. Si volvemos a nuestros recuerdos y emociones, podemos aprender sobre nosotros mismos. Y luego, al momento de construir una obra, cada escritor tiene la oportunidad de reinventarse, de reescribir su propia historia.

Se puede escribir poemas sin que estos tengan poesía. Se puede escribir un poema para el Día de la Madre, para una festividad, para un amigo, para practicar. También se pueden escribir discursos poéticos, ideas poéticas. Todo esto forma parte de la intención: decidir hacer algo de una manera determinada. Pero la intención no basta. También se puede tener un gran sentimiento y no escribir un poema. A veces, la necesidad de desahogarse hace que alguien escriba páginas y páginas en un diario, pero sin preocuparse por la forma o el ritmo del lenguaje poético.

En ambos casos, sin embargo, puede haber una pizca de hallazgo. La escritura continua, la práctica constante, aumenta la posibilidad de encontrar algo valioso dentro del poema. Mi maestro, Carlos Ildemar Pérez, en su libro *Tragaba Jetoria* juega con el lenguaje de una manera que resulta desconcertante. Sus textos están llenos de palabras inventadas y compuestas, lo que dificulta la comprensión inmediata. En ellos, no hay una emoción concreta, no hay un sentimiento fácilmente identificable, pero sí una experimentación extrema con el lenguaje. Y, dentro de esa exploración, hay tanta intención y tanta técnica que, inevitablemente, se encuentra un hallazgo.

Y a veces encontramos escritos que son altamente poéticos sin haber sido concebidos como poemas. No fueron creados con la intención de ser poesía, pero poseen poesía en su esencia, porque el sentimiento con el que fueron escritos es tan elevado que nos deja una profunda impresión poética.

Un ejemplo de esto son los diarios de María Calcaño. Ella no los escribió para que fueran leídos por otros, sino como una forma de desahogarse en medio de la profunda tristeza que sentía. Después de haber luchado toda su vida para estar junto al hombre que amaba, él la traicionó y tuvo hijos con otras mujeres.

En sus escritos, la frustración se percibe en cada palabra. Era una poeta sin proponérselo. Su diario estaba destinado únicamente a sí misma y a sus pensamientos. En él, también reflejaba el sufrimiento

de su enfermedad. "Mi madre se fue en la mañana y yo me quedo con estos dolores", escribía. Y en esas líneas se condensaba toda su angustia.

Si analizamos esto, podemos empezar a darle forma a dos elementos esenciales en la creación poética: la intención y el sentimiento. Se puede aprender a escribir un poema con técnica, estudiando a los poetas. Leer a García Lorca no es solo fijarse en lo que dice, sino también descubrir sus secretos. ¿Por qué *Poema del cante jondo* es tan maravilloso y, diez años después, *Poeta en Nueva York* resulta tan diferente y, sin embargo, igual de grandioso? Es un estudio de contrastes.

Podemos estudiar a Mario Benedetti, cuya poesía parece sencilla, pero lo dice todo con una claridad contundente. O acercarnos a Alejandra Pizarnik, quien nos hace ver el mundo desde una perspectiva desgarradora. Una mujer que sufrió de depresión e insomnio, que consumía metanfetaminas y cuya voz poética es inconfundible.

También podríamos hablar de José Antonio Ramos Sucre, cuya vida fue un reflejo de su obra. Tanto sufría el insomnio que una semana antes de su suicidio intentó buscar ayuda con Freud. No podía dormir. Su poesía es un eco de su tormento.

Y luego está Salmerón Acosta, un poeta tierno y trágico. Cuando le diagnosticaron lepra, tenía dos opciones: ocultarse del mundo o abrazar su destino. Eligió la segunda. Se marchó a la cima de Manicuare, un poblado frente al mar, donde construyó una pequeña choza. Allí, cada día se lavaba en las

aguas saladas del océano y escribió un poemario inolvidable: *Azul*. Porque todo era azul: el mar, el cielo, su propio reflejo en la inmensidad.

El verdadero arte está en la transformación del dolor. Por eso hay que leer a ciertos poetas no solo como quien contempla un paisaje, sino como quien lo construye. Quiero saber cómo este hombre logró hacer esto, cómo convirtió su sufrimiento en belleza. Me sumerjo en su piel, estudio las razones que lo llevaron a plasmar su visión del mundo en palabras.

No necesitamos vivir una tragedia para comprenderla, pero podemos acercarnos a ella con la imaginación y la empatía. La creatividad en la narrativa y en la poesía tienen una conexión profunda. En ambos casos, el escritor no solo describe, sino que crea. Construye un paisaje donde antes no había nada. Por eso, los más grandes poetas tienden a hablar de sí mismos. Este es el principio fundamental de la poesía lírica: la expresión de la subjetividad, del yo profundo.

La poesía y la música nacieron juntas, ligadas a la lira, un instrumento de cinco cuerdas que permitió las primeras anotaciones musicales. De allí viene el pentagrama con sus cinco líneas. En la antigüedad, el poeta cantaba sus pesares improvisando sobre una base melódica. La improvisación siempre ha sido parte esencial de la tradición poética. En aquellas noches de canto y banquete, el poeta componía sobre la marcha, inspirado por la música y la atmósfera del momento.

De este vínculo entre música y palabra nacieron las más hermosas canciones, las que hablan del sentir profundo del cantante. De igual manera, los mejores poemas parecen expresar lo que siente el poeta con total autenticidad. Puede que nos estén engañando, que la emoción en el poema no sea realmente suya, pero yo elijo creerles.

En la vida de los poetas, como en la de los actores, a veces encontramos discrepancias entre la obra y la persona. Pensemos en un actor como Pedro Infante, quien interpretaba a rancheros que bebían en exceso. Su personaje encarnaba una imagen que quizás no correspondía del todo con su vida real. Lo mismo puede suceder con algunos poetas: nos presentan una versión de sí mismos que no es necesariamente la verdad absoluta.

Un ejemplo de esto es Rafael Cadenas. Cuando le pedíamos que leyera *Derrota* en un festival de poesía, él respondía: "No puedo leer más ese poema. Ese poema ya no es mío. Es de otro Rafael, el que tenía 26 años, el que estaba en la izquierda, el que había sido expulsado del país, el que luchaba contra el orden establecido. Hoy ya no soy esa persona".

El poeta cambia, la vida cambia, pero la poesía permanece. Los versos escritos en la juventud pueden no representar al poeta en su madurez, pero siguen teniendo un impacto en quienes los leen. Porque, al final, la poesía no solo pertenece a quien la escribe, sino también a quienes la hacen suya al leerla.

Mi maestro el escritor venezolano Carlos Ildemar Pérez dice que un poeta, para ser realmente un poeta, debe estar muerto. Es decir, si has escrito un buen poema, uno que sea inmortal, entonces como ser humano ya eres prescindible. Tu poema ha alcanzado un estado que tú mismo nunca podrás alcanzar en otros cuerpos.

Pensemos en Rafael Cadenas y su poema *Fracaso*. A pesar del tiempo, siguen leyéndolo. Me causa curiosidad cómo siguen identificándose con su fracaso dentro del mismo libro. *Fracaso* es un poema terrenal, pero con una voz que ha cambiado con los años. Su tono contundente y apasionado lo hizo resonar especialmente entre los jóvenes, porque les habla a otras formas de sabiduría. "Gracias, fracaso, por librarme de tanto éxito que iba a tener", dice en uno de sus versos. "Me salvaste de todo eso que me esperaba". Bellísimo. Y también concluyente.

La búsqueda de respuestas sobre lo que somos, sobre el duelo y la creatividad, nos lleva a la intención de crear mundos, situaciones, ambientes que evocan sensaciones y generan discursos poéticos. Por ejemplo, cuando escribimos un poemario de amor, podemos tardar cinco años en lograrlo, pero intentamos construir un discurso que parezca un solo tejido, un solo manto. Sin embargo, tú, como poeta, sabes que cada poema es un fragmento, que cada verso es una pieza dentro de una estructura más grande. Pero el lector, al enfrentarse al libro, puede preguntarse: "¿Quién

es este hombre?" No se da cuenta de que el hablante poético no siempre es el poeta, que la voz lírica no es necesariamente la del autor.
Lo mismo sucede con los sonetos de Petrarca dedicados a Laura. No son poemas descarnados, sino sublimados en el ideal del amor. Y si vamos más atrás, en Roma, encontramos a Catulo y sus poemas dedicados a Lesbia. Sus epigramas son apasionados, llenos de deseo y contradicción. Catulo está enamorado de Lesbia, pero también la ataca, la maldice, la idolatra y la desprecia. Es un poeta atrapado en su propia pasión.
El amor, en la poesía, se transforma en mito. Se construye una ficción que trasciende lo personal y se convierte en una narración colectiva. El poeta toma sus emociones y las convierte en un universo simbólico. Esa es la tarea de la poesía: convertir lo efímero en eterno.
Le doy valor a la construcción de una organización creativa en la poesía, a la manera en que nos hace creer y representar al poeta como un creador que habla con voz propia. Es decir, lo que llamamos el "yo lírico", aquel que se remonta a la lira, que se inspira y exhala todos sus sentimientos.
Aquí encontramos la diferencia temática entre lo lírico y lo épico. Mientras que lo épico narra la historia de otros, lo lírico se aferra a sus propias vivencias. La narrativa, por su parte, plantea el problema del narrador que relata no solo su propia historia, sino también la de los demás. Los narradores suelen ser estudiados por los sociólo-

gos porque capturan la esencia de una época, de un contexto, de una circunstancia. Al narrar, también construimos nuestra necesidad de contar la historia de los otros.

Por ejemplo, yo quisiera escribir aquella novela sobre los grupos teatrales, sobre lo que ocurre en el mundo cultural de Maracaibo. Quizá lo que me sucede a mí ahora les ocurrió a otros en los años 60 y 70, y me gustaría sumergirme en sus cuerpos y narrar sus vivencias. Eso responde a una necesidad expresiva distinta. Sin embargo, en la poesía todos estamos unidos en una misma búsqueda: la exploración de la técnica, de la intención, del sentimiento, con la esperanza de alcanzar el hallazgo. En este libro, estudiaremos la intención y la manera en la que exploramos nuestro sentimiento para encontrar esos momentos de revelación. Estos tres elementos—intención, sentimiento y hallazgo—deben buscar su equilibrio. Pensemos en ellos como un triángulo, como tres patas de una mesa. Sin ese equilibrio, el poema no se sostiene. Es posible que la poesía tenga otros elementos más allá de esta estructura que propongo. Quizá se puedan analizar desde la teoría del signo lingüístico o desde sistemas semióticos más amplios. Sin embargo, desde mi punto de vista, estos tres elementos pueden servir como base para analizar la poesía, tanto en el proceso de escritura como en la lectura.

Cuando leemos un poema, podemos preguntarnos: ¿Cuál es la intención del poeta? ¿Por qué eli-

gió esta palabra y no otra? Luego, podemos analizar el sentimiento: ¿cómo logró transmitir su emoción? ¿Cómo nos hizo sentir lo que expresa? Y, finalmente, identificar el hallazgo: ¿cuál es la frase dentro del poema que condensa su esencia? ¿Dónde está el poema en su máxima expresión?

Por ejemplo, en el verso "Es tan corto el amor y tan largo el olvido", encontramos una síntesis magistral de un sentimiento universal. Sin el resto del poema, ese verso seguiría funcionando porque encapsula la esencia del mensaje. Otro ejemplo es "Puedo escribir los versos más tristes esta noche", que de inmediato nos sumerge en una atmósfera melancólica y reflexiva.

Pensemos en la musicalidad en la poesía. El poeta tiene la intención de crear música con sus palabras, de sumergirnos en un ritmo. En los primeros versos de un poema, muchas veces encontramos el compás, el metrónomo que marcará el tono del resto del texto. En "Puedo escribir los versos más tristes esta noche", la noche estrellada y los astros funcionan como un telón de fondo sonoro que marca el ritmo del poema.

Finalmente, el poeta cierra con un golpe certero, con la última estocada que da sentido al conjunto: "estos sean los últimos versos que yo le escribo". Con esa frase, la obra alcanza su cierre definitivo, dejándonos con una sensación de conclusión y de permanencia.

La poesía es un viaje en el que cada palabra es un puerto, cada verso un horizonte y cada hallazgo

un faro que ilumina la inmensidad del lenguaje. Desde la intención de escribir hasta la emoción que nos empuja a hacerlo, la poesía nos invita a navegar por aguas desconocidas, a veces tranquilas, a veces tempestuosas, pero siempre guiadas por la brújula del hallazgo.

Nos hemos detenido en el puerto de la intención, donde el deseo de decir nos empuja a zarpar. Hemos surcado el océano del sentimiento, donde las olas de la experiencia nos sacuden y moldean nuestra voz. Y finalmente, hemos llegado a la isla del hallazgo, ese territorio inexplorado donde la palabra justa brilla como un tesoro oculto.

La poesía no es solo una construcción de versos; es una cartografía del alma. Cada poeta traza su mapa, dibuja sus rutas y marca los puntos en los que su voz se quiebra o se fortalece. Y aunque el destino nunca está garantizado, aunque no siempre sabemos hacia dónde nos dirigimos, sabemos que, en algún lugar del lenguaje, encontraremos nuestro reflejo en el agua.

Escribir poesía es como arrojar una botella al mar con la esperanza de que alguien la encuentre, la descifre y la haga suya. El poeta lanza su mensaje, su emoción destilada en palabras, y el lector, en alguna orilla del tiempo, recoge la botella, la abre y deja que sus olas lo inunden.

Así es la poesía: un viaje sin final, una búsqueda infinita, una embarcación que sigue navegando mucho después de que el poeta haya dejado de escribir.

La poesía como expresión de la vanguardia infinita

La idea de *lo que es el poema* está expresado en el primer capítulo de "El arco y la lira" y quienes amamos a Octavio Paz también amamos el maravilloso uso del lenguaje del primer párrafo para definirlo:

> *La poesía es conocimiento, salvación, poder, abandono. Operación capaz de cambiar al mundo, la actividad poética es revolucionaria por naturaleza; ejercicio espiritual, es un método de liberación interior. La poesía revela este mundo; crea otro. Pan de los elegidos; alimento maldito. Aísla; une. Invitación al viaje; regreso a la tierra natal. Inspiración, respiración, ejercicio muscular. Plegaria al vacío, diálogo con la ausencia: el tedio, la angustia y la desesperación la alimentan. Oración, letanía, epifanía, presencia. Exorcismo, conjuro, magia. Sublimación, compensación, condensación del inconsciente. Expresión histórica de razas, naciones, clases. Niega a la historia: en su seno se resuelven todos los conflictos objetivos y el hombre adquiere al fin conciencia de ser algo más que tránsito. Experiencia, sentimiento, emoción, intuición, pensamiento no-dirigido. Hija del azar; fruto del cálculo. Arte de hablar en una forma superior; lenguaje primitivo. Obediencia a las reglas; creación de otras. Imitación de los antiguos, copia de lo real, copia de una copia de la Idea. Locura, éxtasis, logos. Regreso a la infancia, coito, nostalgia del paraíso, del infierno,*

del limbo. Juego, trabajo, actividad ascética. Confesión. Experiencia innata. Visión, música, símbolo. Analogía: el poema es un caracol en donde resuena la música del mundo y metros y rimas no son sino correspondencias, ecos, de la armonía universal. Enseñanza, moral, ejemplo, revelación, danza, diálogo, monólogo. Voz del pueblo, lengua de los escogidos, palabra del solitario. Pura e impura, sagrada y maldita, popular y minoritaria, colectiva y personal, desnuda y vestida, hablada, pintada, escrita, ostenta todos los rostros pero hay quien afirma que no posee ninguno: el poema es una careta que oculta el vacío, ¡prueba hermosa de la superflua grandeza de toda obra humana!

Es esta una pequeña definición, un párrafo que él qué nos dice de muchísimas maneras lo que es la poesía, pero al mismo tiempo nos muestra su manera inatrapable de ser, esa condición de la trazabilidad, esa realidad de no poder definirla, lo que hace que la poesía siempre se encuentre en el extremo más austral, a la vanguardia del arte.

Cuando vemos los movimientos artísticos y contemporáneos del mundo con sus diferentes etapas, nos damos cuenta que la poesía siempre está a la vanguardia, en un estado de modernidad absoluta. Cuando pensamos que el arte helénico es el fundamento de la búsqueda de la perfección, encontramos por primera vez el deseo de obtener obras maestras. Los griegos por su condición de comerciantes conocían el arte egipcio y sus estructuras arquitectónicas monumentales, el arte

etrusco, que más o menos sabía conseguir de las proporciones corporales, las artesanías mesopotámicas y sus monumentos, las ruinas de otras civilizaciones; logrando definir la búsqueda de la perfección en las expresiones pictóricas, escultóricas y la fijación de la perfección musical. Para el pensamiento occidental, la cultura helénica, es la que nos hereda esa manera conseguir la inmortalidad del autor, capturar el instante de aliento de quien ha alcanzado rozar lo perfecto con el arte.
Pero la poesía busca algo más que lo perfecto, está avanzando constantemente hacia adentro de los lectores. En la poesía homérica todo es traición, esperanza no consumada, un todo plenamente humano. En los poemas que canta Anacreonte la vida es quien nos martilla, nos invita a valorar el tiempo y no permitir que nuestras ambiciones terrenales sigan entorpeciendo nuestro destino. Ya en Anacreonte y en Safo está cifrada la voz de una fe en la libertad, un deseo de amar, el derecho de pertenecerse a sí mismo, y no pertenecerles al hombre, a la sociedad.
Estas maneras de asumir el poema y sus ideas, van a construir imágenes poéticas absolutamente modernas y por más que hayan pasado 2500 años, dentro del poema estamos en algo que es sumamente actual que puede seguir rompiendo los moldes de la sociedad. La poesía tiene esa condición de ir a la vanguardia.
Pensemos en el romanticismo, diferente a lo que llamamos *romántico* en la actualidad, que es una de-

formación de la palabra. Decimos que algo es romántico y lo queremos asociar con la cursilería y no logramos asociar que lo romántico está estrechamente relacionado con el romanticismo del siglo XVII y XVIII, que fue un movimiento ideológico, político y artístico, donde los poetas románticos intentaban destruir la sociedad a partir de la libertad de pensamiento y la libertad del cuerpo.

Lo romántico es un pensamiento que enfrenta al ser humano a la imposibilidad de desarrollar su libertad en el espacio físico, los límites que tiene para que su libertad de pensamiento pueda exteriorizarse en el entorno; la libertad de desear y de amar a alguien, la libertad de no reconocer al señor feudal, la libertad de no obedecer ciegamente a un rey, la libertad de no pagar impuestos, cosas que ahora se discuten en un congreso, pero recordemos, no había sucedido la revolución francesa, y por eso sospechamos que en la literatura estuvo el germen que creó el mundo de las ideas de la ilustración.

En la literatura es donde se empieza a inventar la libertad sociológica del hombre, conceptos que no existían en la antigüedad; en ella empieza a formarse nuestra idea de libertad y nuestra idea de lo que son derechos humanos a partir, quizá, del simple hecho de ser capaces de elegir a quien amar. Uno de los textos fundacionales del romanticismo literario alemán es *Himnos a la noche* de Novalis, un texto que se escribe parcialmente en prosa, parcialmente en verso, otra forma de

romper la estructura del pensamiento occidental. Novalis escribe una larga elegía a su novia, su prometida, quien muere para convertir la vida del poeta en un constante luto; estar vivo es un sufrimiento sin solución, porque a pesar de estar enamorado locamente de esa mujer, no la podrá tener nunca ya que está muerta. Es el choque de su libertad, de su deseo, contra la realidad, esa que le impide a Novalis ser feliz, le deja por único deseo estar muerto. En Novalis la fe es otra cárcel: no puede suicidarse, porque de hacerlo, estaría condenado al infierno, y su única esperanza es reencontrarse con su novia en la eternidad prometida. Esperanza y desilusión es lo único que queda cuando se enfrenta el deseo de la libertad a la realidad que nos impide realizarnos. Para Novalis la vida es el sueño, según él se viene de una profunda oscuridad antes de nacer y se va hacia otra profunda oscuridad en la muerte: la vida es apenas un destello, es el verdadero sueño del que debemos despertar.

En Víctor Hugo leeremos el espíritu romántico de la libertad y del libre albedrío, el uso de las nuevas concepciones del amor es patente en *Los miserables*. En *Frankenstein* de Mary Shelley el problema de la libertad es expuesto en un hombre reconstruido, en un hombre que se levanta sobre las ruinas de la muerte por deseo y artificio de otro hombre, que busca de romper la última frontera que nos impide ser libres. El doctor Frankenstein obtiene la libertad de poder enfrentarse a la

naturaleza y a la sociedad con sus creencias. "La realidad" es el gran tema del romanticismo, es decir, nuestra libertad interior contra las divisiones de la realidad exterior. La literatura a través de la poesía logra crear un movimiento como el romanticismo y lo convierte en vanguardia, que va mostrando el camino y rompiendo los paradigmas del arte, los procesos estacionarios de la propia literatura, y por osmosis, de la sociedad.

Los movimientos de vanguardia del siglo XX cambiaron nuestra percepción del arte, entre ellos el dadaísmo fue el que cambió todo, es un antes y un después de las ideas del arte, es en sí una teoría del arte, un punto sin retorno de la ideología artística. Todo el mundo choca contra la pared el dadaísmo y no hay manera de continuar más allá. Llegamos al dadaísmo y nos devolvemos, es como tocar fondo. Es la expresión absoluta de la desconstrucción de las ideas que tiene el ser humano sobre el arte. Los dadaístas dicen que el arte es un juguete, que todo lo que nosotros estamos hablando sobre el arte son construcciones impuestas y que pueden simplemente carecer de sentido, ellos levantan la voz en nombre de las cosas que no tienen voz.

A partir del dadaísmo, lo que sucede en el arte no es más que un filtrado de una estética universal: todos estamos capacitados para hacer arte, para hacer lo bello, toda materia tienen la posibilidad de transformarse en arte pero depende de la manera en la que nosotros individualmente seamos

capaces de entenderlo. Cualquier objeto puede ser convertido en arte, lo que necesita es que el artista lo toque. Allí comienza el aún largo camino de lo que nosotros llamamos la posmodernidad, desarmando nuestras ideas preconcebidas de la construcción positivista de la historia del arte; la idea de que cada vez tenemos que pintar mejor, o que hay una sucesión de hallazgos necesaria para crear algo nuevo. Pero el dadá nos dice lo contrario, no tienes que ser un genio, no tienes que ser el mejor dominando la técnica, tu obra ni siquiera tiene que tener sentido, solo debes de tener la confianza de que es una obra de arte, esa fe, más allá de los procesos ajenos a la expresión artística en sí, es tan válida como los cánones impuestos por la sociedad burguesa para definir lo que es arte, ya que dicha definición siempre es arbitraria.

El arte sin sentido y el talento sin probidad, son azotes, por eso las generaciones posteriores han rechazado dedicar sus vidas a hacer arte para que no sea nada. Los surrealistas se dedicaron a darle sentido, conseguir una justificación, para ellos toda expresión poética debía ser una nueva manera de escribir y de hacer arte, desde el subconsciente infinitamente creativo y libre del yugo de las normas del arte burgués. El hombre surrealista debe de intentar permear la realidad de tal manera que la transforme.

Había que volver a darle sentido al arte después del dadaísmo y la poesía fue en todos esos casos el motor que produjo el cambio. Fueron los

poemas de los futuristas los que influyeron a los pintores, fueron los textos de los expresionistas los que influyeron a los cineastas, fueron las ideas dadaístas las que influyeron a los pintores, fue el manifiesto surrealista el que definió la idea del arte como proceso de interiorización subconsciente, la poesía es la que decanta y crea los periodos de estabilidad y crisis en el arte, es la poesía la que lleva el ritmo entre innovación y conservación.

Es tan poético, tan cierto y tan posible que la poesía se exprese en nosotros en forma de vanguardia, de ruptura y de manera iconoclasta, como la hace conservando sus ritmos clásicos y su tradición; en el poema más puritano, de estilo más estable, seguirá palpitando la revolución que lo originó. Un poema es siempre la erupción de algo salvaje que tiene el lenguaje y que lo usa para rebelarse ante la realidad. Por eso en la prosecución de la historia del arte, las nuevas generaciones, que de algún modo se ven castradas por sus antecesores, encienden la llama que alumbra la posibilidad de crear un cambio, pero es el mismo fuego que una vez vibró en los primeros miembros de la generación que ahora parece asfixiarlos.

No puede existir el cambio si no hay resistencia al cambio, Octavio Paz plantea esto en un libro brillante llamado a *Los hijos del limo*, donde estudia todo el proceso de las vanguardias y plantea su teoría del romanticismo a la vanguardia, sobre un ritmo de conservación y revolución sucesivo, en zigzag, que nos permite descubrir en cada res-

plandor a los genios de la época. Abres los ojos para ver Rimbaud y Verlaine, vuelves a pestañar, para descubrirte ante los simbolistas, el surrealismo, el dadaísmo que te despierta estruendosamente. Existen períodos de treinta años de conservadurismo, que calcifican las arterias del arte, pero de inmediato hay un resurgir órtico que oxigena la sangre de los tiempos. Lo mismo en los periodos sistólicos de la literatura, esos conservadores, tienen el afán de tejer los puentes que comunican a la innovación con la tradición. El caos de nuestros tiempos podría figurarse en la resistencia de nuevas generaciones a pertenecer a una corriente de pensamiento, y mientras más lejos dejemos la reconexión con nuestro pasado, más difícil será lograr que se mantengan unidos los hilos del continuo que somos desde Homero hasta hoy.

El pensamiento literario es atemporal, a pesar de que los sociólogos de la literatura lo vean reflejado en el plano estructuralista de los periodos históricos, la literatura se resiste a encajar y por eso, la forma en que se comunican los discursos literarios puede ser a saltos de siglos, por ejemplo un poema sobre gatos puede tener correspondencia siendo el tema de un poeta egipcio o de un poeta francés de la revolución industrial. Los pensamientos de la poesía, es decir, el pensamiento poético, se mide en otro tiempo.

Si un poema fue escrito en la vanguardia, no importa en qué momento de la historia se haya escrito, siempre va a ser moderno, siempre va a

estar en el presente, o mejor dicho, en el futuro de lo que somos como identidad. Anacreonte escribió poemas hace 2.500 años que son contemporáneos para nosotros, más coherentes que muchos de los textos que escriben los abuelos que asisten a peñas literarias hoy en día. Esto se debe a que la poesía trabaja con lo elemental, no con lo contextual, y la velocidad con el poeta proyecta su poema al infinito es constante dentro del poema, a pesar de la resistencia que se impoga fuera de la poesía, en el mundo no poético.

El lenguaje poético no crece en la medida que se desarrolla la epistemología filosófica o como quisieran los lingüistas estructuralistas que se desarrollara, de manera lineal y observable: el lenguaje poético crece como un árbol que echa raíces, buscando la vena del manantial y crece contradiciendo al horizonte, buscando la luz del sol donde se expone la flor del poema. En el estudio filosófico de la evolución del conocimiento hay direcciones para el progreso epistemológico de los conceptos y hasta se registran regresiones o pérdidas de conocimiento; por eso el pensamiento poético es "tienda aparte" del pensamiento filosófico, ya que su movimiento es inmaterial, ontológico y latente, en muy pocos casos se rinde a la lógica y obviedad de la línea.

Por eso posible es encontrar en Góngora imágenes surrealistas o soluciones poéticas del provincianismo cósmico, muy a pesar de que esta tendencia naciera en el 2012 de la mano del poeta Carlos Il-

demar Pérez. La poesía siempre está más allá, en el hecho de que es rompiente: la quilla del barco acorazado que va dividiendo el hielo; pero esa es una respuesta sumamente occidental, que implica una acción violenta y el sometimiento de la realidad ante los influjos del poema como fuente del cambio de todo. Los orientales no se preocupan tanto por estas cosas, son más raigales, con estructuras de pensamiento sencillo, en gametos. Por eso el pensamiento no solo es agresión verbal, también es pensamiento poético complejo que se dedica a rizar el rizo, a revezar lo palpable, a complicar lo más sutil hasta hacerlo sublime; de allí que la poesía sea el génesis del pensamiento existencialista.

Una de las deudas más grandes que tienen las otras disciplinas del arte con la literatura, es la capacidad de hacer meta-arte, ya que las grandes obras literarias son en sí meta-literatura. La literatura contemporánea rompe con la idea positivista del arte que le exigiría a los nuevos poetas crear mejores metáforas, inventar constructos más contundentes o imágenes poéticas con diferentes factores y perspectivas, imágenes cinéticas de manual. Pero un poema nada hace teniendo hermosas metáforas, obteniendo maravillosas imágenes poéticas, si frente a los retos de la contemporaneidad no es irónico, si no plantea paradojas poderosas que hagan que en el lector se muevan y vaya más allá de la realidad circundante.

El arte aprendió con la literatura a revisarse y reconstruirse con sus propios elementos, que son

los fundamentos de lo humano. El Quijote es una revisión de las novelas de caballería hechas hasta su momento; las obras de Shakespeare revisan y reescriben el teatro inglés, desde sus argumentos hasta sus ópticas de la agitada historia monárquica. Antes del siglo XX el arte en general proseguía una línea temporal de superación positivista, hasta el fauvismo y cubismo, que se inspiraron en la literatura para reordenar sus procesos de expresión plástica. La literatura, y especialmente la poesía, han contribuido a cambiar la manera en que miramos la realidad.

No sé si la poesía tiene la capacidad de salvar al mundo como un todo, pero realmente tiene la capacidad de salvar 'nuestro mundo interior', potenciar nuestro don de sanear el alma, pero lamentándolo mucho no nos salva de la muerte. El arte no cura el cáncer, la ciencia tampoco en todos los casos. Es la muerte ese punto de partida para entender la necesidad de renovación perpetua que el arte afronta en la construcción de un conocimiento de lo humano que sea perdurable. Si la ciencia y la filosofía se anclan al orden epistemológico, la poesía y por resonancia el arte, pretenden reiniciarse cada vez en cada sujeto sintiente. No descubrimos la rueda y la palanca cada vez que la usamos, el eureka de Arquímedes se ha convertido en un lugar común sin sal en la resolución de teoremas sobre fluidos; pero un poema puede inspirarnos innumerables veces, cada vez que un poeta revisa un asunto humano, lo renueva, porque vive en la vanguardia infinita.

El hombre frente a la poesía siempre ha querido representar sus más grandes inquietudes, proyectar sus inseguridades o redefinir sus principios existenciales, crear excusas para ser mejores y a veces para manifestar las más profundas miserias. La literatura del Marqués de Sade es el reflejo de todas las frustraciones sexuales de una época de la humanidad y al mismo tiempo es una bandera para darnos cuenta de las cosas más exquisitas de la sexualidad.

Aunque hoy se entiende y disfruta a Sade, sabemos que fue víctima de una de las grandes injusticias de la humanidad: un contemporáneo de la revolución francesa que al principio es considerado un revolucionario maravilloso y su libertad es ovacionada por ser ejemplo del nuevo hombre, completamente libre, resultado de una violenta revolución que asesinó y arrancó la cabeza a toda la familia real y sus nobles más leales, acusados de ser perversos enemigos de la libertad; y que finalmente termina en manos de Maximilien Robespierre, a quien la libertad de Sade le empezó a incomodar.

La justicia nunca llegó para el cuerpo del Marqués de Sade, quien murió luego de pagar trece años de cárcel por delitos sexuales, blasfemia y pornografía. ¿Pero qué bálsamo ofrece la literatura a quien le sirve con esmero? Si sabemos que no nos libra de la muerte, podemos decir que nos concentra en ella, para salvarnos. No es por hacer justicia que escribimos, es por salvar la chispa del pensamiento

individual, el genio de uno que fomenta al colectivo, la mecha encendida del cambio que brilla en la noche del pensamiento lógico hasta conseguir la explosión de los nuevos tiempos.

Baudelaire en cambio consiguió su justicia personal, luego de haberse convertido en un pobre hombre consumido por la *Fée Verte*, el absenta o ajenjo como prefieran llamarlo; era el declive de un hombre libre, quien expresa en las últimas cartas a su madre, una mujer de la alta sociedad francesa, adinerada, que desterró a su hijo descarriado quien siempre prefirió pasarla con prostitutas y con cualquier clase de gente del bajo mundo, y no hacerlo con los de su estirpe; su hijo prodigo, que decidió ser poeta, en vez de llevar las riendas de su herencia, y que, después, consiguió en las drogas un espacio para masturbar su mundo atormentado; en la últimas cartas de Baudelaire, cuando ya no tenía dinero y sentía que estaba muriendo, escribió a su madre pidiéndole perdón, que lo fuera a buscar en el callejón del alma donde estaba tirado y lo llevará a morir en una cama limpia. Y ¿acaso todos los hombres no queremos morir entre sábanas limpias?

Pero el inmortal no es el hijo arrepentido, sino el Baudelaire que nos revela su mundo atormentado, visionario sobre las ciudades, la urbanidad, el poder y hasta sobre los gatos y las mujeres. La posteridad se abre ante los pies de un humano que no se dejó arrastrar por los tentáculos del siglo XIX, donde murió el cuerpo físico de Char-

les, sino para aquel que escribió antes *Las flores del mal* sin deberle nada a las estructuras coetáneas su pensamiento, y que ha influido en los grandes genios de la literatura del siglo XX y XXI.

La poesía en definición es una vanguardia infinita que palpita en el instante de luz que es la existencia, que se adentra en la perplejidad de los hombres para demostrar que habitamos un tiempo abstracto que no se rige por las calles angostas de la lógica sino que salta cual electrón alucinado de un punto a otro de la historia para construir un discurso de siglos que sigue repitiendo lo elemental del hombre y es fuente de todo lo nuevo que está por venir en la prexistencia del lenguaje. Los poetas estamos muertos desde el primer momento en que escribimos un poema inmortal.

La poesía como expresión de lo sagrado

Debemos entender cómo el hombre ha definido lo sagrado a través de su relación con el arte. El historiador Arnold Hauser, en su *Historia Social del Arte*, nos dice que las primeras expresiones artísticas eran manifestaciones mágico-religiosas y que el concepto de arte no surge sino posteriormente, como resultado de la reflexión sobre la acción artística. Por ejemplo, en la Cueva de Altamira, en el momento que el hombre toma su pincel con arcillas y logra dibujarse a sí mismo o a su comunidad persiguiendo al mamut, está desarrollando un rito.

Quien está pintando allí, quien está realizando esa representación del acto social, no está simplemente registrando un hecho ni llevando a cabo una actividad lúdica. En el centro de esa cueva, está intentando hacer un hechizo, está tratando de producir una realidad a partir de la visualización que le permite la representación artística. La idea de que el arte, en su origen, no es sino una proyección mágico-religiosa de la voluntad del hombre nos permite comprender que, desde sus primeras manifestaciones, el ser humano ha intentado siempre entrar en contacto con lo sagrado, con las manifestaciones mágicas y con su capacidad de transformar la realidad a partir de lo inexplicable. No es incoherente, entonces, que

en la historia del arte en general, y sobre todo en la poesía, una de las manifestaciones artísticas de mayor vanguardia y acción de cambio en toda la historia, encontremos esta constante conexión con lo sagrado.

Existe la oración, el poema religioso, el poema devocional y el interés de hacer de la poesía un mecanismo mágico de expresión. Es decir, si logramos combinar las palabras exactas, si conseguimos dotar de sentido a la poesía a través de una actividad espiritual o cabalística, podríamos, a través de la palabra, construir realidades y generar, gracias a la magia, al encuentro con lo místico y a la conexión universal, una nueva realidad y en establecer un vínculo con lo que consideramos sagrado.

Si siempre hemos estado conectados con lo sagrado, también hemos utilizado la palabra, la expresión poética y la expresión literaria para definirlo. Ha sido nuestra primera herramienta para fijar ideas. En Grecia, por ejemplo, cuando leemos la primera gran obra literaria, la *Ilíada*, nos encontramos con que es una expresión que intenta definir la relación trágica entre dioses y humanos.

Son los dioses quienes se enfrentan y este enfrentamiento inspira a París a secuestrar a la bella Helena, lo que desencadena la guerra de Troya. Es, sin duda, un conflicto entre los dioses lo que provoca la muerte de miles y miles de hombres en una guerra fratricida entre pueblos griegos. De esta forma se justifica la lucha entre las colonias griegas.

Recordemos que Grecia era un país conformado por ciudades-estado autónomas, hermanadas por una lengua común, y que mantenían lazos familiares que se extendían por generaciones. Sin embargo, con la guerra del Peloponeso, se vieron envueltos en un conflicto fratricida. Eran pueblos hermanos, con una cultura similar, que se enfrentaban a muerte por el dominio de las rutas comerciales y otros beneficios que bien pudieron haberse resuelto mediante acuerdos constitucionales o esquemas legales.

Pero, según su justificación, eran los dioses quienes instigaban los enfrentamientos entre ellos y, por esa razón, aun siendo hermanos, se peleaban.

La idea de lo sagrado, ahora quizás con una perspectiva diferente, es sin duda un concepto que nace en el momento en el que somos capaces de crear espacios destinados a lo divino.

Entonces, el templo de Zeus se convierte en un espacio sagrado. Los templos para los dioses se convierten, sin duda, en espacios sagrados, en lugares donde los dioses habitan. Lo sagrado será aquello que tiene una conexión directa con Dios, y veremos, por ejemplo, que en la *Ilíada* todo desemboca porque se ha actuado fuera de las normas de la guerra.

Hay un acto de ultraje a un templo y la violación de las sacerdotisas, lo que provoca que otros dioses intervengan y conduzcan a la disolución del conflicto. Luego, en la siguiente gran obra literaria que explora la relación con lo sagrado y define

su significado, encontramos un paradigma esencial del personaje trágico: *La Odisea*.

En *La Odisea*, Ulises se enfrenta a lo sagrado, lucha contra las fuerzas mágico-religiosas que atormentan su destino y se resiste a ellas. Es aquí donde encontramos el complemento de lo sagrado: lo profano. Ulises es, sin duda, un profano, un hombre castigado por Zeus y por Poseidón, el dios de los mares, condenado a sufrir el destierro. Este es el castigo más grande para un hombre con un profundo apego a su familia. En el nacimiento de lo sagrado también se gesta el nacimiento de lo profano como argumento literario.

Las primeras definiciones sobre los géneros literarios aparecen en un libro titulado *La Poética*, uno de los pocos textos completos que se conservan de Aristóteles. *La Poética* es, sin duda, el documento más antiguo que reflexiona sobre la crítica literaria. Se plantea que existió una segunda parte de esta obra, una *Poética* perdida. Sin embargo, de Aristóteles se han extraviado muchos escritos.

Estamos hablando de un hombre que, posiblemente, escribió centenares de libros y de los cuales se han conservado muy pocos. Se preservan tratados como *Ética a Nicómaco*, *La Política*, *La Poética*, entre otros. Algunas obras se conservan completas y otras solo en fragmentos. La destrucción de bibliotecas, como la de Alejandría, y de otros importantes centros del conocimiento a lo largo de la historia ha contribuido a la pérdida de gran parte de sus escritos.

Se dice que el incendio del monasterio de El Escorial en el siglo XVIII también destruyó textos que solo existían allí. Por ello, debemos considerar que *La Poética* es una pieza fundamental que ha llegado hasta nosotros casi milagrosamente. En este texto, Aristóteles distingue varios géneros literarios, aunque dedica la mayor parte del libro a desarrollar uno solo. Nos habla de la lírica como la expresión poética del yo del poeta; de la épica, en el que examina las estructuras de los poemas épicos y las condiciones de la tragedia y la comedia. Nos introduce, además, en el mundo de lo tragicómico, en la posibilidad de que existan combinaciones entre estos géneros. No obstante, su enfoque principal está en la tragedia y la comedia, estudiando el teatro como una expresión literaria.

Aristóteles también analiza el teatro como una forma de entender la poesía, pues en su tiempo no existía una distinción clara entre lo que hoy llamamos narrativa, poesía, dramaturgia y ensayo. En aquel entonces, todo se concebía como una expresión poética, una manifestación literaria unificada dentro del concepto de lo poético.

Existe, además, un tercer género literario apenas mencionado por Aristóteles: los poemas yámbicos. Estos son poemas religiosos dedicados a la alabanza de los dioses, escritos con el propósito de agradarles y honrar su presencia. Desde los primeros intentos de la crítica literaria, en *La Poética*, podemos ver que el ser humano ya había prefigurado un género literario exclusivamente para la exaltación de lo divino.

Si pensamos en poetas griegos como Píndaro, el gran poeta de las odas y de las celebraciones olímpicas, vemos cómo sus composiciones estaban destinadas a ensalzar a los campeones de los juegos. A los grandes atletas se les escribían poemas para celebrar sus hazañas, y en esta estructura celebratoria siempre se iniciaba con un agradecimiento a los dioses.

El género yámbico, aunque no tan popular como la épica, que atrapaba a las audiencias con relatos apasionantes, estaba estrechamente vinculado al mundo de lo sagrado y a la cultura sacerdotal. Los sacerdotes eran quienes tenían la capacidad de preservar, escribir y transmitir estos poemas, asegurando su permanencia en el ámbito de lo divino. En los templos y en los rituales, la poesía se consolidaba como un medio para conectar con los dioses y mantener viva la tradición de lo sagrado.

Hay en el teatro griego elementos que nos permiten comprender cuán conflictivo o cuán importante es el mantenimiento de lo sagrado en la literatura. Pensemos en *Edipo Rey* y en la manera en la que Edipo estaba condenado, sin posibilidad alguna, a cumplir el destino impuesto por los dioses. Aristóteles nos plantea esto y nos dice que la tragedia está reglamentada o tiene como principio el hecho de que los hombres son víctimas de los designios divinos. La tragedia, como género literario, es el medio por el cual lo sagrado expresa su voluntad, una voluntad inmutable a la que los hombres no pueden oponerse.

El ser humano puede rogar a su dios, pero el dios ya ha tomado una decisión. El hombre es simplemente una marioneta de los designios divinos, y el sino trágico es, precisamente, el intento fallido del hombre por contradecir la voluntad de los dioses. Aristóteles nos plantea que, en oposición a la tragedia, existe la comedia, en la cual los dioses no tienen injerencia o, si la tienen, es sin intención de alterar la realidad. En la comedia, lo que se observa es la relación entre los hombres. Por ejemplo, si leemos a un gran escritor cómico como Aristófanes, en *Las nubes* encontramos una sátira que se burla de Sócrates y su destino. En esta obra, se le acusa de sofista, de crédulo, de fabricar una filosofía sin fundamento, lo que lo conduce al suicidio. Todo lo que ocurre en la comedia entre los humanos, en sus relaciones, en sus miserias y en la ridiculez de su existencia.

Para los griegos, la comedia no era simplemente algo divertido, sino un reflejo de las debilidades humanas. Era común que el público disfrutara enormemente de una obra cómica porque en ella se retrataban personas de la realidad, se emulaban figuras públicas y se las ridiculizaba. Como en *Las nubes*, donde se burla de personajes famosos, la comedia griega era una forma de crítica social. La gente se deleitaba con la sátira y el chismorreo de presenciar una obra que se burlaba de su propia realidad.

La tragedia, en cambio, tenía una norma inquebrantable: el respeto absoluto por la presencia

de los dioses. Era una forma de culto, una manifestación de reverencia. Las obras trágicas se representaban en festivales dedicados a los dioses, como el festival en honor a Apolo o el de Dionisio, que se celebraban una o dos veces al año en distintas ciudades griegas. Los dramaturgos competían en estos festivales escribiendo sus obras con la esperanza de ser reconocidos. Estas representaciones estaban precedidas por poemas yámbicos, recitados por sacerdotes con el propósito de agradar a los dioses. De esta manera, todas las expresiones literarias estaban enmarcadas en festividades que, aunque de carácter civil, eran, en esencia, ceremonias religiosas.

Si en un determinado año las obras presentadas en el festival eran malas, se interpretaba como un mal augurio. Se decía que la pobre calidad de los escritores y actores era la causa de una mala cosecha, de una escasa pesca o incluso de la propagación de plagas. La cultura griega concebía el arte como un elemento directamente vinculado a la voluntad de los dioses, y la calidad de las manifestaciones artísticas se reflejaba en la prosperidad o desgracia de la comunidad. Si los artistas no se esforzaban en ofrecer su mejor trabajo, el castigo divino era inminente.

Si pensamos en lo sagrado y en lo profano como dos estructuras de pensamiento diferentes o como elementos opuestos, perdemos la capacidad de darnos cuenta de que dentro de lo profano, dentro de la burla de lo mágico-religioso,

dentro de la ofensa, dentro de la intención de pactar con el enemigo o de ser pecador, también está contenido un mensaje de lo sagrado. Entonces, cuando empezamos a caminar en el mundo de la literatura, cuando comenzamos a entender la visión del romano, descubrimos que este ya no concibe la literatura como un precepto religioso y de adoración, como lo hicieron los griegos. Nos encontramos con el romano citadino, el que confecciona nuestra idea de ciudad y de encuentro urbano. Para él, el arte no es solamente un medio de transformación religiosa, un vehículo de hechizo, magia y fe, sino que se convierte en un elemento distractivo, en entretenimiento, en una herramienta de construcción social y de prestigio, en una vía para alcanzar la inmortalidad a través de grandes obras literarias o artísticas.

Cuando nos topamos con el genio romano, este nos plantea otra posibilidad de encuentro con lo sagrado. Para los romanos, el arte no es sagrado. Se pinta, se esculpe, se construye arquitectura por placer. Los romanos son, en todo caso, la gran sociedad hereje, que en su mayoría decide darle la espalda a sus dioses. Por eso, siempre andan en la búsqueda o justificación del castigo divino. Es decir, si enfrentan dificultades o tragedias, lo interpretan como una consecuencia de haber abandonado a los dioses. De esta forma, los dioses empiezan a morir, como plantea Nietzsche. Mueren en Roma porque el hombre empieza a confiar más en sí mismo. En el momento en que

el hombre se erige como defensor de su propio destino, cuando comprende que es dueño de sus acciones y no un simple peón de los dioses, estos comienzan a desaparecer.

Los cultos religiosos en Roma se vuelven domésticos. En cada casa se encuentran pequeños altares y sacrificios dedicados a algunos dioses. Los grandes templos griegos, las colosales edificaciones para los dioses, se transforman en pequeños espacios privados de acción religiosa. Lo sagrado se vuelve un desarrollo individual. Cada romano tiene su propia fe en los distintos dioses. No hay una creencia unificada como en Grecia, donde todos debían obediencia y respeto a Zeus, el rey de los dioses. En Roma, un ciudadano podía elegir su devoción: Diana, Apolo, Marte o cualquier otra deidad dependiendo de su oficio y necesidades. No existían grandes rituales colectivos ni se culpaba a los dioses por lo que sucedía en la vida cotidiana. Los romanos sabían que eran responsables de sus propios actos. Esta concepción otorga a la literatura una libertad que permite expresarse desde lo profano en la búsqueda de lo sagrado.

Así, lo sagrado desaparece de la cotidianidad. Los romanos ya no son el puente directo con lo divino ni están obligados socialmente a venerarlo. Esta ausencia provoca que los personajes de la literatura romana sean, casi siempre, individuos en busca de lo sagrado. Pensemos en Eneas, el protagonista de la *Eneida*, quien es una suerte de Odiseo atormentado. Pero, a diferencia de Odiseo, que intenta

huir del designio de los dioses griegos, Eneas busca su bendición. Su viaje es un periplo religioso, un intento de encuentro con los dioses y de comprensión de lo divino. En la *Eneida*, lo mágico-religioso está presente, pero solo como una meta que Eneas desea alcanzar. En cambio, en la *Odisea*, los dioses son omnipresentes y deciden los castigos y pruebas para los humanos. Los romanos, en contraste, buscan activamente a sus dioses, no los temen como los griegos.

Roma, sin embargo, se ve permeada por una religión completamente diferente: la de los judíos, que más adelante dará origen al cristianismo. La concepción del dios judío es radicalmente distinta a la de los romanos. En la tradición judía, Dios habita un espacio sagrado específico: el templo. Desde la travesía por el desierto, Dios ordenó la creación de un lugar intangible cubierto por mantos y custodiado por un sumo sacerdote. Pensemos en el Arca de la Alianza: un objeto que, aunque material, contenía la presencia de Dios de forma mística. En esta tradición, Dios es inmaterial, indefinible y omnipresente, pero aun así se le reserva un espacio tangible en la cultura. La idea de lo sagrado en el judaísmo y el cristianismo es completamente diferente de la concepción griega. Mientras que en Grecia los actos religiosos y artísticos buscaban agradar a los dioses, el Dios judío rechaza la representación visual. Prohíbe la idolatría y niega la posibilidad de hacer arte en su nombre. Representarlo es herético.

Cuando los romanos y los cristianos se mezclan, este conflicto se hace evidente. Los romanos, una sociedad profundamente profana, se encuentran con los cristianos, herederos de la tradición judía, que son extremadamente cuidadosos con la esencia sagrada de su Dios. De esta fusión nacerá un nuevo concepto de arte: el arte sacro.

La necesidad del Imperio Romano de tener objetos de entretenimiento y de disfrute artístico entra en tensión con la doctrina judía de la no representación de lo divino. Pero los romanos intentarán conciliar estas visiones, creando un esquema de representación sagrado, puro y censurable, donde no haya atisbos de ideas profanas. Este arte sacro evolucionará con el tiempo. Los bizantinos, los cristianos godos, los visigodos cristianos, y más tarde figuras como Carlomagno, darán forma a lo que será la concepción medieval del arte religioso. Así, el cristianismo no eliminará la representación artística, sino que la reformulará dentro de un nuevo marco de lo sagrado. Los que empezarán a generar este arte sagrado, este arte donde la figura principal será Dios y el arte se convertirá en un vehículo de lo sagrado, no podrán pintar a Dios ni escribir sobre algo que no tenga relación con Él. Cualquier manifestación artística que no lo incluya será sospechosa. El cristiano de la Edad Media, que reinventa el arte, dedica su vida por completo a Dios y necesita, exige, obliga a que todas las acciones de la vida humana giren en torno a lo divino. Todo

esto ocurre en un Occidente romanizado, en expansión y en guerra constante, en el Occidente de las cruzadas, de la ignorancia, el feudalismo y la esclavitud, en ese Occidente donde se gestan innumerables injusticias.

Y es en ese Occidente donde también encontramos el desarrollo de un arte profano, subrepticio. El arte profano, entonces, intenta disfrazarse de arte sagrado para poder existir.

Leemos, por ejemplo, obras como *Los Milagros de Nuestra Señora* de Gonzalo de Berceo, en las cuales encontramos fragmentos en los que es evidente que el contenido no es meramente religioso. En algunos pasajes, se percibe una ironía que parece atentar contra lo sagrado. Berceo, con su cuaderna vía, juega con la devoción y la sátira, generando un espacio de ambigüedad dentro de la literatura medieval.

Pensemos también en obras como el *Cantar de Mio Cid*. El Cid Campeador es presentado como un creyente fervoroso que alaba a Dios en múltiples ocasiones, aunque el libro en sí no trata exclusivamente de asuntos religiosos. De este modo, se emplean estos recursos para proteger las obras de la censura religiosa, asegurando que puedan circular dentro de un contexto en el que todo debía estar subordinado a la fe.

Entre estas manifestaciones de arte profano disfrazado de sagrado, destaca un texto genial del siglo XIV titulado *El Libro del Buen Amor*, del Arcipreste de Hita. En esa época, el Papa había

decretado que los sacerdotes no podían casarse e impuso el celibato clerical. Esta disposición no existía antes del siglo XII y surgió con la intención de proteger los intereses de la Iglesia. Antes de esta normativa, un sacerdote podía tener familia y, al fallecer, sus herederos intentaban conservar la iglesia que él dirigía. Para evitar estas situaciones, la Iglesia prohibió el matrimonio de los religiosos, eliminando así cualquier posibilidad de herencia.

Sin embargo, el Arcipreste de Hita, un clérigo profundamente enamorado del amor, desafió esta norma. A pesar de la prohibición papal, él defendía el derecho al amor. Fue atrapado y juzgado, no por un crimen violento o una herejía doctrinal, sino por el simple hecho de estar enamorado. Finalmente, fue condenado a muerte. Mientras esperaba su ejecución, escribió un libro con gran ingenio y talento: *El Libro del Buen Amor*. En él, describió las delicias, placeres y fundamentos del amor desde la antigüedad hasta su propia época. Defendía la idea de que cualquier persona, incluso un religioso, tenía derecho a amar.

Este libro, sin duda, juega con lo profano y con lo sagrado. Es profano porque desafía abiertamente el mandato cultural y eclesiástico de su tiempo. Su publicación representó una revelación y una revolución, un enfrentamiento directo contra el poder establecido.

Pensemos también en cómo los escritores medievales utilizan la figura del pecador para explorar

los límites entre lo sagrado y lo profano. Como ejemplos de lo que no debe suceder, pensemos que lo sagrado siempre se va a manifestar de una manera ejemplificadora. Así pudo, en Italia, Dante generar en su libro *El infierno*.

Esa *Divina Comedia*, en la cual expresó una idea del infierno que no existía hasta el momento en el que él la creó, pero siempre ejemplificando las bondades que oponen al castigo. Al leerla, encontramos que la idea de Dios y la bondad siempre están en el narrador, que en este caso no es un narrador tradicional, sino un poeta, una especie de yo poético. Este yo poético siempre pondera el bien ante el mal; nos muestra el mal y nos deleitamos en la manera en la que está narrado, en la forma en que está expresado poéticamente, pero siempre con la finalidad de exaltar el bien, de señalar el camino que indica la fe.

Así avanzamos hasta llegar al hombre renacentista, cuando el arte comienza a liberarse completamente de lo religioso. El nacimiento de los estados burgueses le devuelve al arte su función de entretenimiento y disfrute, liberándolo de la obligación de ser exclusivamente una forma de oración o un instrumento de culto divino.

Serán esos años de la configuración del Renacimiento los que darán forma a otro aspecto de lo sagrado: la belleza como expresión de lo divino. Lo bello se convertirá en la nueva manifestación de lo sagrado. Lo sublime será el nuevo encuentro con lo divino.

Entonces, comienza la búsqueda constante de la belleza absoluta, mediada por las manifestaciones de grandes pintores y escritores. Si observamos la obra de Miguel Ángel, entenderemos que allí reside la capacidad humana de crear lo hermoso, lo perfecto, lo sublime. Esto nos permite entrar en contacto directo con lo sagrado y lo divino.

Al contemplar la Capilla Sixtina, estamos en contacto con lo divino. Al admirar el *David*, entramos en contacto con lo divino. Al observar las obras de Leonardo da Vinci, experimentamos lo divino. Al apreciar las creaciones de Donatello, percibimos lo divino, porque son manifestaciones de la capacidad humana de alcanzar lo sublime, de rozar con lo sagrado. Para el hombre renacentista, el artista es un ser inspirado por Dios. Ya no es un pecador perseguido y castigado por lo divino, sino que es un ser guiado por la inspiración divina.

Dios es el artífice del Renacimiento producto de la reforma y la contrarreforma y, al mismo tiempo, es el Renacimiento en sí mismo. En este período, el hombre se redescubre como un ángel caído, como un ser superior a la naturaleza, un ser supranatural que ayuda a la naturaleza a perfeccionarse a través de su intelecto y su capacidad de transformación de lo real.

Si nos acercamos a la contemporaneidad, podemos notar un cambio en la percepción de lo sagrado. Pensemos en Nietzsche, quien rompe con la relación entre el hombre y Dios con su pensamiento y afirma que el hombre siempre ha estado solo.

El hombre cree que ha estado acompañado, pero en realidad siempre ha estado solo. Todo lo que ha hecho lo ha hecho inventando una excusa que llamamos Dios, o que llamamos creencia, o que llamamos civilización. Y esta invención no es sino la sombra de su propio ego y su propia soledad.

Al llegar a estos hitos del arte y del pensamiento, al encontrarnos con el existencialismo de Kierkegaard, con el pensamiento romántico que exalta la libertad, observamos cómo lo sagrado se ha ido transformando. Desde el Renacimiento, en el que el hombre era portador de la llama de Dios y se concebía como imagen y semejanza de lo divino, hasta la actualidad, lo sagrado ha pasado a residir exclusivamente en nuestra capacidad de ser profanos.

El hombre es lo más parecido a un hijo de Prometeo. Ha robado el fuego sagrado a los dioses. Ya los dioses no tienen poder porque nosotros poseemos ese fuego. En el siglo XVIII, con la Revolución Francesa, las independencias, el nacimiento de la Revolución Industrial y el desarrollo absoluto de la sociedad burguesa, así como el surgimiento del socialismo, el hombre adquiere la potestad de construir una sociedad profana. Una sociedad que se materializa entre los siglos XVIII y XIX.

En el siglo XX, esta transformación se consolida en la sociedad contemporánea, donde el arte sagrado desaparece. Ya no existe, ni a finales del siglo XIX ni en el siglo XX. El arte sagrado, que comenzó a ser una institución en la edad media, desaparece

como sentido del arte en actualidad, termina por convertirse en una caricatura de sí mismo.

¿O acaso pensamos —y esto es algo que dejo para la reflexión— en aquellos que pintan a José Gregorio Hernández o a una virgencita como artistas que realmente continúan la tradición del arte sagrado? Se han convertido en artesanos, pero el hombre perdió la motivación de crear la gran obra de arte inspirada en Dios. Lo más parecido a este impulso, a ese encuentro con lo sagrado, es la capacidad que tengamos para comprender la orfandad del hombre, que ha sido el gran problema literario del siglo XX. El hombre es huérfano.

El hombre inventó a su Dios, y este Dios lo ha dejado huérfano en el siglo XX. ¿Qué ha hecho la poesía en todo este periplo? Desde el hombre de la cueva, que prefigura la caza exitosa en la pared y cree que está realizando un hechizo para vencer al mamut al día siguiente, hasta el hombre del siglo XX, que ya no tiene Dios ni relación con lo divino.

El arte de este hombre ya no está motivado por la relación con lo sagrado. ¿Qué ha pasado entonces con la poesía? Se ha convertido en un vehículo de santificación propio.

Así, la poesía ha creado sus propios espacios sagrados. Se ha producido a sí misma como un ámbito de lo sublime, como un punto de encuentro de las palabras más nobles e inspiradas. La poesía se ha transformado.

Por ello, prevalece la noción de lo sagrado en la palabra poética. La poesía conduce y porta la pa-

labra. Ya no es la palabra de Dios, sino una palabra dotada de un aura de sacralidad, un espacio de acción donde lo sublime se impone, aunque no esté ligado directamente a Dios. Así, el siglo XIX y el siglo XX han dado lugar a una nueva dimensión de lo sagrado en la poesía.

El espacio perfecto para que nazcan poemas como el de Walt Whitman, cuyo primer verso, si lo leyeron, dice: "Yo me celebro y yo me canto." "Y todo cuanto es mío también es tuyo, porque no hay un solo átomo de mi cuerpo que no te pertenezca". Entonces, la poesía crea una nueva religiosidad. La poesía es el nuevo espacio donde el hombre tiene fe en sí mismo.

La poesía es el nuevo espacio donde el hombre se define, se alaba y se traiciona. Porque donde existe un espacio sagrado, habrá también un espacio profano.

El poema *Canto a mí mismo* de Walt Whitman es, sin duda, el manifiesto más claro o, digamos, lo más parecido a un evangelio del hombre contemporáneo. En otro fragmento dice: "*Soy el poeta de la mujer, no menos que el poeta del hombre. Y digo que es tan grande ser mujer como ser hombre*."

Esto lo dice un hombre en el siglo XIX. Y continúa: *"Y digo que nada es mayor que ser la madre de los hombres. Entono el canto de exaltación o de soberbia."*

"Ya estamos hartos de plegarias y de salmodias. Muestro que el tamaño no es más que crecimiento. Ha dejado atrás a los otros."

"Eres el presidente. Es una bagatela. Cada uno de los otros te alcanzará y seguirá adelante."

"Soy el que camina con la tierra y la creciente noche. Llamo a la tierra y al mar que abraza la noche. Abrázame, noche de senos desnudos, abrázame, noche magnética y fecunda."
"Noche de los vientos del sur. Noche de las estrellas grandes y escasas. Noche serena que me llama loca y desnuda."
Está presente, entonces, el canto de celebración religiosa a lo mágico, a lo mítico, a lo imposible. Se realiza en el poema, ya que el poema tiene la capacidad de generar imágenes increíbles.
Imágenes irrealizables que solo existen gracias a la realidad poética. Entonces, aquel hombre que dibujaba el mamut está muy relacionado con el hombre que se define a sí mismo en el poema.
Podemos y deseamos ser los que venzan al mamut al día siguiente. En estos poemas, en los cuales somos capaces de definirnos interiormente y de entender nuestra sociedad, aun cuando, al intentar comprenderla, la agredamos o sintamos que ella está perdida. La poesía es el último espacio de lo sagrado.
La poesía es el último escollo en el cual tenemos la capacidad de descubrirnos como somos y de entrar en contacto con ese fuego creador que nos entregó Prometeo.
O de entender de qué manera hemos quedado huérfanos de ese dios paternal, poderoso, intransferible, agresivo, controlador, dominador y posesivo, que durante siglos existió de diferentes maneras. Ahora, todo esto que les he dicho es puramente occidental.
La relación con Dios y lo sagrado en Oriente es completamente diferente. Los hindúes van a te-

ner una relación con lo sagrado estrechamente relacionada con la literatura. Pero va a ser diferente. ¿Por qué? Porque la literatura, para los hindúes, será el *Bhagavad Gita*, por ejemplo, los libros sagrados, los poemas védicos, los versos del antiguo *Rigveda*.

El encuentro con estos poetas, que son casi trovadores, será completamente distinto. En la India y en China, la gente se sentará a escuchar al juglar, aquel que va cantando de pueblo en pueblo, pero no para entretenerse con historias como lo hará el latino, el visigodo o la farándula de los gitanos. El peregrino que viaja de pueblo en pueblo en la India y en China llevará consigo poemas religiosos. Relatará las hazañas de sus dioses.

Los dioses chinos y los dioses hindúes se diferencian del dios cristiano en el sentido de que son dioses cercanos. Se diferencian del dios romano y del dios griego en que los designios de estos dioses están orientados al bienestar de los humanos. Estos son dioses que se deben a los humanos y no viceversa. Quizá el cristianismo, con la idea del perdón, con la noción de que el hijo de Dios viene al mundo y se sacrifica por nosotros, se parece más a la concepción hindú de los dioses, cuyos favoritos en el mundo son los seres humanos. En la visión hindú, los dioses cuidan de los seres humanos.

Los dioses chinos también cuidan de los seres humanos y les otorgan herramientas de superación, los dotan de mecanismos para alcanzar la iluminación y formar parte del todo espiritual.

Los dioses japoneses, por su parte, encontrarán en el equilibrio de la naturaleza la clave para el equilibrio personal. Entonces, lo sagrado para ellos, por ejemplo, estará mediado por elementos que en Occidente podríamos considerar impuros o imperfectos.

Si para los occidentales los templos griegos deben estar construidos con la piedra más limpia y lustrosa, con el mejor mármol, y nuestras iglesias están decoradas con oro, y el Santísimo Sacramento es una pieza de oro, para los japoneses un templo debe ser de madera. Para los hindúes, un dios cubierto de musgo o un templo envuelto por la naturaleza es un templo en equilibrio con el mundo. Nuestras concepciones de lo sagrado en Occidente son diferentes a la manera en que lo sagrado se integra con el mundo en Oriente.

En el siglo XX y en el siglo XIX, esa idea de lo sagrado en Oriente comenzará a acercarse a la concepción occidental de lo sagrado. Occidente ha matado a los dioses y Oriente tiene unos dioses diferentes. Muchos poetas y muchos creadores encontrarán en la filosofía oriental esquemas para acercar a Occidente a lo sagrado.

Así vamos a encontrarnos con un poeta maravilloso como Allen Ginsberg, quien se convierte en Hare Krishna. También veremos poetas y creadores, narradores que van a metaforizar occidentalmente las ideas del dios panteísta japonés.

Las ideas del sacrificio, las travesías de algunos héroes chinos e hindúes, y las representaciones

de lo natural o del equilibrio de las cosas, tan propias de Oriente, aparecerán reflejadas en sus obras. En Oriente, los dioses mantienen el equilibrio del mundo; todo debe permanecer en armonía. En Occidente, en cambio, el equilibrio depende de la conducta de los seres humanos. Dios puede romper el equilibrio para castigarlos. Si te portas mal, te envía una tormenta. Si no haces las oraciones como debe ser, aparecerá una plaga. En la concepción occidental, el ser humano es responsable de su destino y de las consecuencias de sus actos en el orden cósmico.

En cambio, en Oriente no ocurre lo mismo. Allí, lo único que importa es que el equilibrio nunca se rompa. Poco importa si el ser humano pretende alterarlo. Mientras el dios mantenga la armonía universal, el orden permanecerá intacto.

Cabe recordar que estas divisiones entre Oriente y Occidente son muy generales y superficiales, pues las culturas orientales son extremadamente variadas. Existen decenas de tradiciones, religiones y cosmovisiones que difieren entre sí. Quizá en lo que llamamos Occidente haya una mayor cohesión debido a la expansión del cristianismo, que ha funcionado como un elemento unificador. No obstante, los musulmanes, aunque a menudo se les asocia con Oriente, en muchos aspectos son bastante occidentales si los comparamos con las culturas propiamente orientales. No hemos hablado aún de lo sagrado en el islam, un esquema completamente diferente.

En el siglo XXI, en un fragmento del mundo musulmán, la presencia de lo sagrado sigue impuesta a fuego y sangre en muchos lugares. Los fanáticos pertenecen a una concepción medieval de lo divino, donde un dios totalizador exige obediencia absoluta. Mientras que en Occidente el cristianismo ha logrado, en gran medida, despojar a Dios de su poder coercitivo, en muchos países islámicos la religión sigue rigiendo todos los aspectos de la vida social y política, disfrazado de una ética social que no puede ser corregida por la voluntad humana sin convertirse en herejía.

Para cerrar esta idea, la poesía será en este siglo XXI el último vestigio del hombre en contacto con lo divino, con lo sublime. Solo podremos encontrarnos con lo sagrado a través de la elaboración profunda de un discurso poético, utilizando las palabras para crear nuevas realidades, expresadas con la fuerza de lo sublime.

Será entonces lo profano de la sociedad lo que entrará en confrontación con la intención sagrada del poeta: la voluntad de generar productos o sucesos que reconecten al hombre con su interioridad espiritual y ontológica.

La poesía es el último refugio del fuego sagrado que Prometeo robó para los hombres. A lo largo de los siglos, el arte ha sido el puente entre lo divino y lo terrenal, la antorcha titilante que ha iluminado el abismo de la incertidumbre humana. Desde las cavernas donde la imagen se volvía encantamiento hasta la vastedad renacentista donde

la belleza se convirtió en la nueva divinidad, el hombre ha danzado entre lo sagrado y lo profano, buscando en la palabra el eco de lo eterno.

Los templos de mármol y los ídolos de oro se han transformado en versos y metáforas; la cúpula celestial se ha derrumbado, dejando en su lugar el firmamento de la introspección. Los dioses que castigaban y premiaban han cedido su lugar a la soledad del hombre, que se alza sobre el mundo con la carga de su propia trascendencia. En Oriente, el equilibrio ha sido la clave; en Occidente, la rebelión ha sido la respuesta. Pero en ambas orillas del pensamiento, la poesía ha tejido los hilos invisibles que sostienen la memoria de lo sagrado.

Si alguna vez Dios habló a través del trueno y la zarza ardiente, hoy susurros de divinidad laten en los versos de Whitman, en el canto del Arcipreste de Hita, en el desgarrado clamor de Ginsberg. La poesía es la última catedral en pie, un templo sin muros donde cada palabra es un vitral que filtra la luz de lo inefable. Allí, en la vastedad de la página en blanco, el poeta sigue siendo el sumo sacerdote de lo intangible, el arquitecto de lo sublime, el tejedor de lo eterno.

Quizá ya no hay dioses que nos dicten leyes desde la cumbre del Olimpo, ni profetas que bajen con tablas de piedra en sus manos, pero en cada poema persiste la huella del asombro, la chispa de lo sagrado que, a pesar del tiempo y del olvido, sigue ardiendo en la fragua del lenguaje.

La metáfora: el idioma de la poesía

La metáfora es, por excelencia, el idioma de la poesía. El arte contemporáneo se sostiene sobre la deconstrucción de elementos: la pintura moderna se basa en la abstracción y conceptualización de los códigos pictóricos clásicos. Si nos dirigimos a la arquitectura moderna, advertimos que sus creadores modifican las formas tradicionales y se inspiran en ellas para concebir nuevos elementos conceptuales.

Todo lo que se acerca a la idea de modernidad, o de una posmodernidad más compleja o, quizá, más sencilla, está vinculado a la conceptualización. Consiste en la apropiación y transformación de los elementos clásicos, en su reinvención o subversión. Si trasladamos esta lógica a la poesía, surge una cuestión esencial: ¿cuáles son los verdaderos cimientos de la creación poética? ¿Cuál sería el equivalente al dibujo hiperrealista dentro del lenguaje poético? ¿Cuál es el canon de lo que se considera verdaderamente poético?

Muchos incurren en el error de pensar que el canon de lo poético reside en la rima. Sin embargo, la rima no es el fundamento exclusivo de la poesía, pues esta estructura métrica ha sido utilizada también por otras disciplinas, como la historiografía y la retórica, para facilitar la memorización de relatos y discursos. En sociedades ágrafas, o en

aquellas donde la escritura ha sido un privilegio, la rima se convirtió en un recurso nemotécnico para preservar y difundir el conocimiento. La literatura, la cultura de masas e incluso las noticias recurrían a la rima para hacerlas accesibles a un pueblo que, sin saber leer ni escribir, podía aprenderlas, recitarlas y perpetuarlas en el tiempo. Así, la rima es una constante en la poesía, pero su sola presencia no la define ni la justifica. Existen otros elementos esenciales que le confieren su esencia. Aquí surge otro punto clave: la distinción entre poesía y poema. Octavio Paz lo planteaba en términos dicotómicos: la poesía como el espíritu del arte, como una entidad suprarreal presente en la pintura, la música, la arquitectura y todas las expresiones artísticas; el poema, en cambio, es la materialización de ese espíritu, su corporeidad lingüística. Por ello, existen poemas que carecen de poesía, estructuras que obedecen a la tradición formal del poema escrito, pero que no contienen una carga poética significativa.

Lo más cercano al canon de la poesía, lo que constituye su esencia y su génesis, no es la rima, sino la metáfora. En este punto podríamos elaborar innumerables alegorías. Siempre insisto en que la poesía fue el primer lenguaje del ser humano, que en el principio fue la poesía. Existen, por supuesto, posturas divergentes. Por ejemplo, el académico maracaibeño Américo Goyo sostenía que en el origen estuvo la música, pues considera que la fundamentación de todas las artes reside

en ella. Sin embargo, siempre le debatí que, antes de que el ser humano pudiera hablar, ya era capaz de pensar poéticamente. Desde el momento en que decidimos llamar "árbol" a aquella estructura de madera altísima con hojas verdes, flores y frutos, comenzamos a extraer la realidad para convertirla en fonemas. En ese instante, se gestaron los primeros elementos poéticos, porque la poesía es una forma de transfiguración del mundo, una manera de hacer de lo real un objeto interpretable, comprensible, transportable.

De este modo, la poesía no solo permite representar la realidad, sino también reinventarla, dotarla de una cualidad poética propia. La creación literaria posee un territorio seguro donde todo es posible, una dimensión donde las reglas de lo verosímil pueden alterarse en beneficio de lo poético. A este espacio lo denominamos "realidad poética". En su seno, lo inverosímil se torna aceptable, lo inalcanzable se vuelve cercano, y lo intangible cobra consistencia.

Para ilustrar esta idea, me gusta recordar la metáfora de José Martí en sus "Versos Sencillos", donde describe un "surtidor de agua de coral". En esta imagen, la poesía construye una realidad donde el agua y el coral, elementos aparentemente incompatibles, coexisten en una síntesis armónica. Es en esta capacidad de transmutar lo cotidiano en algo sublime donde radica la verdadera esencia de la metáfora y, por extensión, de la poesía misma.

Consideremos este fragmento de los *Versos sencillos* del poeta cubano José Martí: *"Mi verso es como un puñal que por el puño echa flor; mi verso es un surtidor que da un agua de coral."* Nos involucra en la idea de que la poesía es difusa y sensorial, de que las imágenes poéticas son, al menos, cinéticas.

Si pensamos en lo que es un surtidor de agua, podríamos imaginar una fuente, un abrevadero, una bomba de agua. Todo ello pertenece al mundo de lo tangible. Martí compara su verso con un surtidor, dotándolo de movimiento y dinamismo. Sin embargo, lo verdaderamente transformador viene después: "que da un agua de coral".

Aquí surge una interrogante inevitable: ¿De qué color es un agua de coral? Las respuestas varían: verde, roja, multicolor, con matices vivos, pues los corales pueden presentar tonalidades diversas. Pero, más allá del color, ¿cuál sería su textura, su olor?

La imagen del coral nos evoca lo sólido, lo calcáreo. Quien ha sostenido un coral en sus manos sabe que es una estructura dura, aunque bajo el agua pueda parecer etérea y maleable. Pensar que esa rigidez calcárea se disuelve en un líquido y fluye por un surtidor nos sumerge en una paradoja visual y conceptual. Así, los versos *"mi verso es un surtidor / que da un agua de coral"* adquieren una riqueza polisémica extraordinaria, cargados de significados y sensaciones que desafían nuestra percepción de lo real.

Esta "agua de coral", aunque irreal, aunque no podamos encontrarla en el mundo físico, existe

plenamente en el universo poético. En este sentido, la poesía no se limita a reflejar la realidad; más bien, la expande y la reconfigura, permitiendo que lo imposible se vuelva comprensible dentro de su propio sistema de signos.

Existe dentro de ese espacio de seguridad de la poesía un refugio donde la invención se despliega sin restricciones. A nadie, dentro de un poema, le incomodará escuchar: *"mi verso es un surtidor que da un agua de coral"*. Por el contrario, nos asombra y maravilla la capacidad del creador para concebir, en apenas dos versos, una imagen de tal potencia y riqueza simbólica. La poesía nos ofrece un espacio en el que la realidad puede ser alterada y reinventada sin que ello suscite cuestionamientos lógicos; este territorio de libertad creativa lo conocemos como "realidad poética".

En ese espacio de la realidad poética, creo yo, se encuentra el origen de todas las cosas del ser humano. Me atrevo a decir que la primera manifestación de esta realidad poética surgió en el instante en que el hombre le otorgó nombres a los objetos y conceptos abstractos. Llamar "hijo" al descendiente es un acto de simbolización que trasciende la mera designación; es un acto poético en sí mismo. De hecho, las palabras "papá" y "mamá" presentan similitudes en casi todos los idiomas, ya que derivan de los primeros balbuceos de los infantes. Son fonemas primarios, simples, que permitieron a los primeros seres humanos identificar a sus progenitores.

Sin embargo, a partir de estas primeras expresiones, la construcción del lenguaje se tornó cada vez más compleja. La asignación arbitraria de sonidos para nombrar las cosas es, en esencia, un acto poético. En sus albores, este proceso fue colectivo, desarrollado por pequeñas comunidades que, con el tiempo, establecieron convenciones que dieron origen a los distintos idiomas. Así, podemos comprender que los principales elementos de la poesía están vinculados desde su génesis con la formación misma del lenguaje y del pensamiento humano.

Uno de estos elementos fundamentales es la comparación directa. Toda la poesía se erige sobre estructuras comparativas. El ser humano es un ente cuya identidad se forja en relación con su contexto. No existimos de manera aislada; nuestra conciencia no es un ente solitario ni autosuficiente, sino que se encuentra indefectiblemente vinculada con el mundo que nos rodea. Nuestra mente no es un territorio hermético, sino un campo de interacción infinita con el entorno. La poesía, en este sentido, es el testimonio de esa relación inquebrantable entre el sujeto y el universo que habita.

Desde el principio de los tiempos, el ser humano ha intentado definirse a sí mismo a través de la definición de su realidad circundante. Por ello, el principal recurso para la creación artística y poética ha sido la capacidad de establecer comparaciones entre nuestra imaginación, nuestras ficciones y nuestras posibilidades creativas con el resto del mundo.

Aristóteles, en su tratado fundacional "La Poética", plantea en sus primeras páginas el método de creación poética por excelencia: la mímesis. Consiste en la capacidad del creador para recrear la realidad. Sin embargo, dado que es imposible replicarla de manera exacta dentro de un texto, la mímesis siempre opera por exceso o por defecto: el creador puede embellecer la realidad, exaltándola más de lo que es, o bien degradarla, mostrando sus aristas más crudas y despojándola de idealizaciones.

Si el primer concepto que tenemos sobre la teoría literaria y la creación artística según Aristóteles es la mímesis, podemos concluir que los elementos comparativos en relación con nuestro contexto son fundamentales para la creación literaria. No es la rima, ni los clásicos, ni el canon estilístico lo que define la esencia de la poesía, sino los mecanismos metafóricos y comparativos.

Dentro de estos mecanismos, la más compleja y profunda de todas las comparaciones es la metáfora. Es la figura que ahonda con mayor intensidad en el hecho poético, permitiendo trascender la realidad y otorgarle nuevas dimensiones de significado. No obstante, antes de llegar a ella, es necesario reconocer otras formas de comparación que utilizamos constantemente en la poesía. La más sencilla y recurrente es la comparación directa o símil, un recurso literario primordial en la construcción del lenguaje poético.

Cuando decimos: "Tú eres bella como una alondra que canta en primavera", estamos constru-

yendo una imagen poética a partir de una comparación directa. Lo mismo ocurre con expresiones como "Maracaibo es tan bella como el amanecer". Desde tiempos remotos, los poetas han recurrido a esta forma de asociación para generar significado. No obstante, la riqueza del símil radica en la distancia conceptual entre los términos comparados: cuánto más inesperada o profunda sea la relación, mayor será su impacto poético. Así, en lugar de decir "Eres bella como una rosa", podría expresarse: "Eres bella como las lenguas de fuego del sol".

Otro de los elementos fundamentales en la creación poética, ampliamente analizado por los lingüistas, es la metonimia. Este recurso también es una forma de comparación, pero opera a través del intercambio de significados. La metonimia permite designar una cosa con el nombre de otra a la que está relacionada, ya sea por contigüdad, causalidad o inclusión. Un ejemplo clásico es la sustitución de un todo por una de sus partes, un proceso habitual en el habla cotidiana.

Pensemos en la palabra "buró", que originalmente designa un mueble de oficina. Un ejemplo básico de metonimia es su uso en expresiones como "el buró político del partido". En este caso, no nos referimos al mueble en sí, sino al grupo de personas que se reúne alrededor de él. Así, se designa el todo por una de sus partes. En la poesía, es común emplear estructuras metonímicas cuando atribuimos un significado amplio

a un solo elemento, permitiendo que una parte represente un concepto mayor.
Podemos observarlo cuando un poeta centra su inspiración en la boca de su amada, o cuando la tristeza se condensa en un objeto aparentemente trivial, como una bota sucia o una simple miga de pan. Pensemos en el poema de Eugenio Montejo sobre la miga de pan: un fragmento minúsculo que evoca una realidad poética vastísima. La poesía, en este sentido, se construye a partir de estructuras metonímicas, donde un detalle adquiere el peso simbólico de un universo entero.
Así, la comparación poética evoluciona desde el símil, que es una relación básica entre dos elementos, hasta mecanismos más complejos como la metonimia. Cuando logramos describir un concepto general a partir de una sola parte, estamos creando una forma de comprensión más profunda y abstracta.
Finalmente, llegamos a la metáfora, la construcción del sentido más complejo dentro de la realidad poética. Para comprender su naturaleza, es necesario hacer un breve recorrido histórico sobre su papel en distintas sociedades.
Una de las culturas que mejor desarrolló la metáfora como lenguaje colectivo fue la vikinga. Los vikingos construyeron un sistema lingüístico ricamente metafórico, dotado de una capacidad críptica que cerraba su significado sobre sí mismo. De este modo, su idioma se convertía en un código simbólico, un juego intelectual que no

solo embellecía el lenguaje, sino que también lo enriquecía en profundidad y expresividad.

Los vikingos eran guerreros, pero también eran hombres y mujeres de mar. Podríamos dedicar varías páginas a reflexionar sobre por qué esta cultura eligió la metáfora como herramienta principal para entender y definir el mundo, en lugar de adoptar otros mecanismos de construcción de la realidad. Jorge Luis Borges, en un maravilloso ensayo titulado "Las Kenningar", analiza estas estructuras poéticas que los vikingos empleaban para representar su universo.

Imaginemos a estos navegantes, una sociedad lanzada al mar, inmersa en constantes conflictos. La imagen que evoca la palabra "vikingo" es la de hombres y mujeres aventureros, guerreros feroces, dispuestos siempre a la batalla, llevando consigo grandes cantidades de alcohol, entregados a una vida libre y a una sexualidad efervescente. En muchos sentidos, esta descripción se asemeja a la idea contemporánea del poeta bohemio, del artista que se entrega sin reservas a la intensidad de la vida.

Cada vikingo no solo era un guerrero y un marinero, sino también una suerte de poeta. Las metáforas no eran meros artificios estéticos, sino parte integral de su comunicación y su identidad social. En la sociedad vikinga, las metáforas adquirieron un rol de interconexión entre los individuos, estableciendo códigos compartidos que fortalecían la cohesión cultural. No solo eran un

medio de expresión poética, sino también una herramienta de codificación del lenguaje, utilizada para transmitir mensajes de manera encriptada y para construir una narrativa colectiva.

En este sentido, ciertas convenciones regían el uso de las metáforas en la cultura vikinga, dotándolas de una función comunicativa y simbólica. Borges, en su ensayo, estudia este fenómeno con gran profundidad, y resulta sumamente recomendable su lectura. A continuación, compartiré algunos fragmentos de estas metáforas vikingas, estas "kenningar", que conformaban un sistema poético tan enigmático como fascinante. En lugar de utilizar palabras directas, preferían emplear figuras poéticas que enriquecían su expresión. Por ejemplo, se referían al aire como "la casa de los pájaros" o "la casa de los vientos". Cuando hablaban de "las flechas del mar", evocaban la imagen de los arenques, y al mencionar el "cedro del oleaje", hacían referencia a la ballena.

Este uso de la metáfora era una constante en su lenguaje cotidiano y en su poesía. Denominaban "bosque de la quijada" a la barba, "asamblea de las espadas" a la batalla, y "marea de la copa" a la cerveza. Al hablar de "yelmo del aire" o "tierra de las estrellas", evocaban el cielo; y al referirse a "la dura bellota del pensamiento", aludían al corazón. La espada recibía nombres como "roedor de yelmos", "dragón de la espalda" o "espira de la batalla", mientras que "gaviota del odio" o "caballo de la bruja" eran sinónimos del cuervo.

Una de las metáforas vikingas más fascinantes, que incluso se ha popularizado en Venezuela, es "techo de la ballena" para referirse al mar. Estas "kenningar" eran una parte fundamental de la comunicación y la expresión artística en la cultura nórdica.

Para ilustrar su estilo poético, podemos ensayar un breve poema inspirado en estas metáforas:

> *"Los vikingos elevan sus corazones al aire y empuñan las espadas al viento. Cuando vuelven tras la batalla, se reúnen para escuchar poesía, para beber la marea de la copa, y narrar los relámpagos de sus héroes."*

Estos versos reflejan la fuerza y el simbolismo del lenguaje vikingo, en el que la metáfora se convierte en un puente entre la realidad y la imaginación, entre la experiencia y el arte.

> *"Los vikingos elevan sus fuentes de sangre al aire, empuñan los rayos de la muerte y navegan con el lobo del mástil. Cuando vuelven de la batalla, se reúnen para escuchar la cerveza del dim".*

En este juego de imágenes, las metáforas se convierten en un lenguaje propio, una clave que permitía a los vikingos crear nuevas expresiones poéticas con base en combinaciones de símbolos previamente establecidos.

Estos marineros, que vivían con una intensidad desbordante, hacían de la poesía, la música, el alcohol y la guerra un solo tejido vital. Con una esperanza de vida que rara vez superaba los treinta años, su existencia estaba marcada por la urgencia del gozo y la celebración.

Con este vistazo a la cultura vikinga y su inclinación por la metáfora, podemos intentar definir qué es, en esencia, una metáfora.

A primera vista, podría decirse que es una comparación sin un nexo comparativo explícito, una asociación entre dos elementos sin la mediación del "como" o el "cual". Sin embargo, su esencia es mucho más profunda: la metáfora es una comparación alegórica, simbólica y conceptual, que opera en diferentes niveles de significado y contexto.

Las metáforas pueden ser expresiones individuales, cargadas de subjetividad, y muchas veces requieren del conocimiento del universo simbólico del escritor para ser plenamente comprendidas. Son, sin duda, mecanismos comparativos, pero a la vez son herramientas de transformación: recrean la realidad a través del lenguaje, permitiendo no solo describir el mundo tangible, sino también moldear la realidad poética.

En la vida cotidiana, la metáfora es omnipresente. Describir la "realidad real" con metáforas es un ejercicio que realizamos constantemente. Un ejemplo sencillo es la expresión "culo de botella". Las botellas, evidentemente, no tienen un "culo" en sentido literal, pero el lenguaje nos permite dotarlas de un elemento humano, antropomorfizando su base. Extraemos del concepto "culo" la idea de apoyo, de superficie sobre la que se sostiene algo, y la aplicamos a un objeto inanimado.

Otro ejemplo es "calle ciega". No decimos que la calle carezca de vista, sino que carece de salida, de

dirección. El lenguaje poético, entonces, no es solo un artificio de la literatura, sino una extensión de nuestra forma de percibir y nombrar el mundo.

Sin duda, "calle ciega" es una metáfora. Estamos comparando la incapacidad visual con la imposibilidad de avanzar, con estar obstruido, encerrado o sin salida. Estas construcciones permiten que la realidad se exprese a través de elementos comparativos que abstraen el significado de un concepto y lo transfieren a otro, dotándolo de una nueva carga semántica.

A veces, estas metáforas adquieren un sentido polisémico: "calle ciega" puede evocar diferentes significados más allá de su definición literal. Su uso puede ser más ágil que decir "calle cerrada" o "calle de tapón". Incluso, al decir "calle de tapón", generamos otra metáfora, ya que no hay un "tapón" físico, pero conceptualizamos el cierre de la vía como un objeto que impide el paso.

La realidad está llena de ejemplos como estos. Pensemos en los poetas y en su capacidad para transformar aquello que solo existe en su imaginación en algo tangible dentro del poema, precisamente a través de la metáfora.

Desde sus orígenes, la expresión artística ha evolucionado hacia la construcción metafórica. Los poetas griegos fueron de los primeros en pensar la realidad a través de metáforas, y los romanos refinaron este arte mediante alegorías metafóricas. A medida que la poesía fue desarrollándose, la metáfora se convirtió en un pilar fundamental

de la literatura, no solo como una herramienta para describir la realidad, sino como el combustible mismo de lo poético. Se entendió que la grandeza de un poeta residía en su capacidad para construir metáforas que reflejaran su mundo interior.

Si recorremos el Siglo de Oro español, encontramos ejemplos extraordinarios del uso de la metáfora en autores como Luis de Góngora, maestro de la complejidad y la riqueza simbólica en el lenguaje. Más adelante, los poetas románticos, al renunciar a la rima en busca de mayor libertad expresiva, no abandonaron la metáfora; por el contrario, la elevaron como el eje central del acto poético. Comprendieron que la verdadera libertad radicaba en la capacidad de simbolizar, pues la rima, aunque valiosa, era solo un cascarón formal, mientras que el tuétano de la poesía residía en la metáfora.

La evolución natural de la poesía romántica condujo a la narrativa del naturalismo francés, un movimiento que se caracterizó por novelas cargadas de dramatismo y una representación cruda de la realidad. Este desarrollo literario culminó en el simbolismo, un movimiento que llevó la metáfora a su máxima expresión, convirtiéndola en el código esencial de la poesía moderna.

El movimiento simbolista estuvo encabezado por grandes poetas, entre ellos Stéphane Mallarmé, quien es uno de los padres del verso libre moderno. Su poema "Un golpe de dados jamás abolirá el

azar" marcó un hito en la evolución poética. Como simbolistas, defendían la metáfora y la construcción simbólica como elementos esenciales para definir el poema altamente poético.

Los simbolistas se oponían a los parnasianos, quienes creían que la verdadera poesía residía en la perfección formal, en la palabra refinada y en la búsqueda de alegorías profundas. Este movimiento se desarrolló a finales del siglo XIX y principios del siglo XX, y su evolución nos llevará a la construcción de la metáfora surrealista.

La metáfora surrealista llegó a dominar el panorama de las estructuras metafóricas. André Breton, líder indiscutible del movimiento surrealista en Francia, promovió la idea de que el surrealismo había revolucionado la literatura con la invención de nuevas formas expresivas. Sin embargo, muchas de estas innovaciones ya existían en la tradición literaria.

Frecuentemente, se asocia erróneamente la metáfora con el lenguaje surrealista, cuando en realidad el surrealismo se define como la expresión del subconsciente dentro del arte. Breton consolidó un movimiento que generaba imágenes altamente metafóricas y realidades poéticas profundas, construcciones que solo podían existir dentro del ámbito de la realidad poética. Estas imágenes responden a una lógica onírica, en la que los sueños y el subconsciente aportan elementos fantásticos e inalcanzables para la razón. Sin embargo, estos elementos no son exclusivos

del mundo onírico; también forman parte de la capacidad inventiva del ser humano. A menudo, se confunde lo metafórico con lo surrealista. Es común escuchar a la gente calificar ciertas situaciones como "surrealistas", cuando en realidad lo que quieren decir es que son altamente metafóricas.

Después del auge del surrealismo, la metáfora alcanzó un nuevo nivel de profundidad y experimentación. El surrealismo instauró el uso ineludible de la metáfora en la poesía, pues no era posible hablar del sueño sin convertirlo en una banalidad. La metáfora se convirtió en el medio para construir el sueño en términos alegóricos y simbólicos, dotándolo de profundidad y riqueza expresiva.

Dado que el surrealismo tuvo una influencia global, la metáfora se volvió un recurso universal en la poesía contemporánea, no solo en francés, sino en todas las lenguas. Con el tiempo, la poesía adoptó la metáfora como un elemento principal e indispensable.

Sin embargo, con la llegada del arte contemporáneo y el proceso de deconstrucción de las décadas de 1950, 1960 y 1970, el nacimiento del arte conceptual y el desarrollo ideológico de la posmodernidad, comenzaron a cuestionar y negar los fundamentos tradicionales del arte, que había tardado ya cuatro siglos con constituirse. En el ámbito literario, esto llevó a la negación progresiva de la metáfora, dando paso a una poesía que prescindía de imágenes profundas y alegorías elaboradas. Surgió, entonces, una poesía basada en

la ironía o en metáforas conceptuales más sutiles, alejadas del poder evocador que en su momento caracterizó al modernismo hispanoamericano.

Este fenómeno ha dado lugar a una literatura contemporánea que, en muchos casos, parece estar divorciada de la metáfora. Si observamos quiénes dominan hoy la poesía en términos de popularidad, nos encontramos con poetas de gran alcance mediático, pero cuya obra carece de la riqueza metafórica tradicional.

Un caso emblemático es el del venezolano Rafael Cavaliere, un poeta que ha alcanzado una notoriedad inusitada en redes sociales como Twitter e Instagram, acumulando cientos de miles de seguidores. Sin embargo, su poesía, aunque viral y popular, se aleja radicalmente del uso de la metáfora y de la construcción de una realidad poética compleja.

Por ejemplo, uno de sus poemas más recientes en Instagram dice:

> *"Gracias por haber llegado a mi vida, por animarme a seguir cuando el mundo se venía abajo, por elegir estar a mi lado cuando podrías estar en otro lugar. Gracias por generar magia, por hacer de mis días mejores, por demostrarme que quien quiere nunca se va."*

Este tipo de escritura representa el límite de lo permisible en la poesía sin metáforas. Aquí no hay evocación, no hay imágenes que transporten al lector a una realidad simbólica, sino una enunciación directa y literal.

La pregunta que surge es: ¿puede existir poesía sin metáfora? ¿Hasta qué punto la deconstruc-

ción ha desplazado los fundamentos poéticos tradicionales? La poesía contemporánea se encuentra en un punto de inflexión donde la ausencia de metáforas plantea un dilema sobre la esencia misma del arte poético.

El resultado de esta tendencia es una sociedad que ha renunciado a la posmodernidad en su forma más compleja y a la construcción de los elementos clásicos de la poesía. Nos encontramos, entonces, con expresiones del señor Cavaliere tales como: "*También hay que aprender a agradecer lo que el viento nunca más nos traerá de vuelta.*"

A simple vista, podríamos considerar que existe una metáfora en la idea de que el viento pueda traer algo de regreso, pero se trata de una imagen simplificada, plana e inocua. La riqueza simbólica y la profundidad conceptual que caracterizan a la gran poesía parecen haberse diluido en una poética más inmediata y accesible.

Sin embargo, esta nueva corriente de poesía es rentable y goza de gran popularidad. ¿Por qué Rafael Cavaliere ha cosechado cientos de miles de seguidores y fue galardonado con el Premio Espasa de Poesía? Este reconocimiento, concedido en 2020, puso en evidencia el divorcio entre la poesía tradicionalmente concebida y la poesía consumida en la era digital. Este fenómeno nos obliga a cuestionarnos sobre el estado actual de la poesía: ¿Hacia dónde se dirige? ¿Es posible mantener su esencia sin recurrir a la metáfora? ¿Debe la poesía adaptarse a las demandas de una socie-

dad que privilegia lo inmediato sobre lo simbólico? Estas interrogantes quedan abiertas en un debate que sigue evolucionando en el panorama literario contemporáneo.

El caso es que, así como podríamos pensar que el reguetón es la realización absoluta del arte contemporáneo, también podríamos argumentar que es la culminación de una evolución musical que parte del hip hop y la libertad expresiva. Hace un siglo, un artista de vanguardia que hubiera incorporado en su obra una palabra considerada vulgar habría sido visto como un revolucionario. Sin embargo, en el contexto actual, donde la obscenidad y la provocación se han vuelto moneda corriente, expresiones de este tipo pierden su carácter transgresor y dejan de ser innovadoras.

No sabemos si estos artistas son conscientes de que sus letras, muchas veces cargadas de groserías o manifestaciones machistas, representan la materialización de un largo proceso en la historia del arte y la poesía. Podríamos interpretar su obra como una manifestación arriesgada y atrevida, pero también podríamos decir, como en el caso de Rafael Cavaliere, que es el colmo de la deconstrucción del arte. Es el intento de hacer creer a quienes no tienen una formación artística o literaria que están ante una obra de gran valor, cuando en realidad lo que están presenciando es la deformación de lo que los grandes artistas ya construyeron. La verdad es que el emperador está más desnudo que nunca en el siglo XXI.

Para innovar en el arte, primero hay que dominar sus bases. Como decía Pablo Picasso, para poder llegar al cubismo, primero tienes que ser un maestro en el dibujo ("Aprende las reglas como un profesional, para entonces poder romperlas como artista"). Picasso fue un genio de la forma antes de aventurarse en la abstracción. Hoy, cualquiera puede dibujar una guitarra cuadrada o crear una obra que simule lo primitivo, pero eso no lo convierte en Picasso. En el arte, la verdadera transgresión nace del conocimiento y la evolución, no de la mera simplificación o deformación del legado artístico.

Quiero llegar a todo esto para poder acercarme a *Poesía vertical* de Roberto Juarroz. Frente a Rafael Cavaliere, existen creadores de la talla de Juarroz en nuestra lengua. Frente a los exponentes del reguetón comercial, se encuentran las manifestaciones del arte más profundo y maravilloso.

Vamos a leer algunos fragmentos de *Poesía vertical*. El poema "67" dice:

"Una hebra más delgada que el pensamiento,
un hilo con calibre de nada,
une nuestros ojos cuando no nos miramos.
Cuando nos miramos
nos unen todos los hilos del mundo,
pero falta éste,
que sólo da sombra
a la luz más secreta del amor.
Después que nos vayamos,
quizás quede este hilo
uniendo nuestros sitios vacíos."

Un bellísimo poema de amor, cargado de simbolismo y profundidad metafórica. O este otro ejemplo, del poema "La vida de un árbol":

La vida dibuja un árbol
y la muerte dibuja otro.
La vida dibuja un nido
y la muerte lo copia.
La vida dibuja un pájaro
para que habite el nido
y la muerte de inmediato
dibuja otro pájaro.
Una mano que no dibuja nada
se pasea entre todos los dibujos
y cada tanto cambia uno de sitio.
Por ejemplo:
el pájaro de la vida
ocupa el nido de la muerte
sobre el árbol dibujado por la vida.
Otras veces
la mano que no dibuja nada
borra un dibujo de la serie.
Por ejemplo:
el árbol de la muerte
sostiene el nido de la muerte,
pero no lo ocupa ningún pájaro.
Y otras veces
la mano que no dibuja nada
se convierte a sí misma
en imagen sobrante,
con figura de pájaro,
con figura de árbol,

con figura de nido.
Y entonces, sólo entonces,
no falta ni sobra nada.
Por ejemplo:
dos pájaros
ocupan el nido de la vida
sobre el árbol de la muerte.
O el árbol de la vida
sostiene dos nidos
en los que habita un solo pájaro.
O un pájaro único
habita un solo nido
sobre el árbol de la vida
y el árbol de la muerte.

Este poema ilustra magistralmente el poder de la metáfora en la construcción de realidades poéticas complejas y polisémicas. En la metáfora, hay una capacidad de conocimiento implícito, una forma de comprender la realidad a través de la imagen poética. Su poder radica en su ambigüedad y en su capacidad de sugerencia, en contraposición con el lenguaje literal, que solo puede decir una cosa a la vez. En este sentido, la metáfora es el puente entre el pensamiento racional y la intuición poética.

La metáfora se alimenta de estas comparaciones, pero las trasciende al operar en un nivel conceptual y simbólico. En este sentido, la metáfora es un recurso literario superior, un sistema en el que convergen la alegoría, la analogía, la mímesis simbólica y otros mecanismos comparativos. A tra-

vés de ella, la literatura nos ofrece la posibilidad de construir nuevas formas de expresión y comprensión del mundo.

Además, la metáfora no solo pertenece al ámbito literario, sino que es una parte esencial de nuestra habla cotidiana. Nos permite conceptualizar ideas abstractas de manera más accesible y comprensible. Su función es, en esencia, facilitar la economía del lenguaje: con menos palabras, logramos transmitir significados complejos de manera más eficiente. Este fenómeno se vuelve aún más evidente cuando estudiamos otras lenguas, en especial las no occidentales. Las lenguas indígenas, por ejemplo, estructuran su epistemología a partir de construcciones metafóricas, lo que demuestra cómo la metáfora es una herramienta fundamental para la organización y transmisión del conocimiento en diferentes culturas.

En muchas lenguas indígenas, el amanecer se describe de manera metafórica, como "el nacimiento del sol más amarillo" o alguna otra construcción similar. Para nosotros, este uso del lenguaje parece poético, pero para ellos es simplemente la forma en la que se estructuran sus palabras y su realidad lingüística. No se trata de un acto poético intencional, sino de un sistema de pensamiento en el que la metáfora está integrada en su cosmovisión.

Desde un principio, todo fue poesía porque, en su origen, el lenguaje nació de la necesidad de nombrar lo inmaterial. Nos pusimos de acuerdo

para llamar "alma" a lo intangible, a aquello que no tiene forma, pero que sentimos y conceptualizamos. Fue un acto poético primigenio, la asignación de fonemas a lo inasible, dotando de significado a lo abstracto.

En este sentido, la metáfora nos permite transformar cualquier concepto, ya sea simple o elevado. La pregunta esencial es: ¿qué tan capaces somos de generar metáforas eficaces que contribuyan a la construcción poética de nuestra realidad?

Por otro lado, surge una cuestión filosófica interesante: si Dios crea al ser humano, el ser humano crea las palabras y las palabras generan imágenes, ¿desafían estas imágenes a Dios o lo complacen? Partiendo de la premisa de la existencia de Dios, nos preguntamos: ¿al creador le interesa lo creado? Esta interrogante abre un espacio de reflexión sobre la relación entre lenguaje, divinidad y creación artística.

No es fácil responder a esta cuestión desde la fe. En algunas tradiciones religiosas, como el islam, se sostiene que el propósito del ser humano es alabar a Dios. Según esta visión, Dios creó al hombre a su imagen y semejanza para que lo adorara, pues el resto de la creación—los animales, los árboles—no cumplía ese papel. Sin embargo, cuando analizamos la metáfora desde una perspectiva más amplia, nos damos cuenta de que su función no es complacer a un creador, sino servir como una herramienta de exploración y expresión humana.

La metáfora no tiene un propósito utilitario en el sentido pragmático, sino que opera como un juego simbólico, una sublimación de la realidad que la acerca al ámbito de lo sagrado. Al transformar la experiencia en imagen poética, la metáfora consagra la realidad, otorgándole un significado trascendental.

En este contexto, podríamos preguntarnos: si la metáfora está perdiendo su lugar en la literatura contemporánea, ¿será porque ha dejado de figurar como un elemento central en la expresión artística? El hecho de que escritores como Rafael Cavaliere acumulen cientos de miles de seguidores sin recurrir a la metáfora nos lleva a cuestionar si la poesía ha cedido terreno a una estética más inmediata y desprovista de simbolismo.

No obstante, como bien dijo el Premio Nobel Juan Ramón Jiménez: "Los poetas somos la inmensa minoría". La sensibilidad artística siempre será un fenómeno de minorías, mientras que la indiferencia y la falta de cultura son, lamentablemente, mayoritarias.

Este debate recuerda el cuento de Borges *Tlön, Uqbar, Orbis Tertius*, donde se plantea una realidad alternativa regida por otras lógicas lingüísticas y metafísicas. Quizás estamos presenciando un cambio en la forma en que se concibe la literatura, pero la metáfora, como herramienta de conocimiento y belleza, difícilmente desaparecerá por completo.

Desde los antiguos bardos hasta los poetas de nuestro tiempo, la metáfora ha sido el hilo de oro

que une las visiones humanas, permitiéndonos capturar lo intangible en un instante de fulgor verbal. Sin embargo, en la encrucijada de la literatura contemporánea, nos enfrentamos a una disyuntiva: preservar la riqueza metafórica como esencia de lo poético o ceder ante la inmediatez de un lenguaje que renuncia al misterio.

Pero la metáfora no muere. Como una raíz que se sumerge en la tierra fértil de la memoria colectiva, sigue nutriendo las voces que se atreven a explorar sus profundidades. Es el hilo de Ariadna que guía al poeta a través del laberinto del lenguaje, el fuego que Prometeo robó para iluminar las sombras de lo inexpresable. Quien renuncia a la metáfora, renuncia a la alquimia del verbo, al arte de transfigurar lo cotidiano en prodigio.

Así, mientras el tiempo erosiona las formas, la metáfora permanece, inmortal en su capacidad de reinventar la realidad. En ella habita el latido eterno de la poesía, la incesante búsqueda de un significado que, como el horizonte, se aleja pero nunca desaparece.

El ritmo en la poesía

El ritmo es un elemento fundamental en la poesía, aunque en un primer acercamiento podría parecer que pertenece más al ámbito de la música. Al hablar de ritmo, nuestra mente se dirige de inmediato a los músicos, a los compases de la salsa, a las estructuras armónicas y melódicas que estudian los teóricos de la música. Sin embargo, la relación entre el ritmo y la poesía es profunda y tiene raíces en la historia misma de la palabra poética.

El origen de esta vinculación se remonta a la Antigua Grecia, donde la poesía era inseparable de la música. Antes de que Aristóteles escribiera su *Poética*, el primer tratado que sistematizó la teoría poética, la expresión artística del verso se apoyaba en la oralidad y el acompañamiento musical. En reuniones, festividades y banquetes, los poetas recitaban sus composiciones al son de la lira, uno de los instrumentos más antiguos de la humanidad. Este vínculo entre la poesía y la música dio origen a la lírica, género que exploraba la interioridad del poeta, en contraposición a la poesía épica, centrada en relatos heroicos y acontecimientos grandiosos.

El término "lírica" proviene, precisamente, de la lira, pues los primeros poemas de este género se cantaban o recitaban con el apoyo de su sonido. La música proporcionaba un ritmo que estructuraba el verso y le confería una cadencia que facili-

taba su memorización y su impacto en el oyente. Aunque la lira era un instrumento modesto en comparación con la riqueza armónica de la guitarra o el arpa, su simplicidad permitió a los poetas encontrar una base rítmica que influenció la creación poética.

A partir de esta relación primigenia, surge una cuestión recurrente: ¿es el ritmo un requisito indispensable en la poesía? Si bien la poesía nació en estrecha relación con la música, con el tiempo ha desarrollado su propia autonomía. La música puede existir sin palabras, y la poesía, a su vez, puede prescindir de una estructura musical explícita. No obstante, todo poema posee un ritmo inherente. La disposición de las palabras, su cadencia y su orden crean una musicalidad que es parte esencial del arte poético.

Cada poema es, en su esencia, una composición rítmica. La elección de las palabras, su combinación y el flujo que se genera entre ellas dependen de la sensibilidad del poeta, quien moldea el lenguaje para otorgarle una armonía singular. Pero el ritmo no solo depende del creador: el lector, al interpretar el poema, también le otorga un sentido musical, dotándolo de pausas, entonaciones y acentos que enriquecen su sonoridad.

Esta interacción entre el poema y su lector plantea preguntas sobre la manera adecuada de leer poesía. ¿Cómo debe ser pronunciado un poema para revelar su musicalidad? ¿Cuál es el ritmo subyacente en cada composición? A veces, la in-

terpretación se inclina hacia la declamación, con gestos grandilocuentes y una entonación exagerada, como si la fuerza del poema residiera únicamente en su dramatización. Sin embargo, más allá de estos excesos, la musicalidad del poema está implícita en su propia estructura y se manifiesta en la sensibilidad con que cada lector lo perciba y lo exprese.

La poesía, desde su origen, ha danzado al compás de la música. Aunque con el tiempo ha encontrado caminos que la liberan de su dependencia melódica, su esencia sigue marcada por el ritmo. Entender la poesía es, en buena medida, comprender su cadencia, escuchar su latido interno y reconocer que, aún en el silencio, cada verso resuena con su propia música.

En muchas ocasiones, quienes se acercan a la poesía terminan asociando su musicalidad con otro género artístico: el teatro. Esta confusión se debe, en gran medida, a la práctica de la declamación, que a menudo se considera una forma legítima de expresión poética. Sin embargo, la declamación pertenece más al ámbito histriónico que al poético. Un declamador no es un poeta, sino un actor que interpreta el poema con una carga dramática que lo traslada al universo teatral. Es importante entender que la poesía no necesita ser declamada para existir en su plenitud. La declamación es un recurso interpretativo, pero no un argumento poético en sí mismo. Al contrario, puede llegar a ser una imposición ajena a la esen-

cia del poema, desviando su ritmo natural hacia una teatralidad que no siempre le corresponde. En el otro extremo, nos encontramos con poetas que, en un afán de alejarse de la declamación, adoptan una lectura monótona, casi desprovista de vida, y terminan por restarle al poema su riqueza rítmica.

La monotonía impuesta en la lectura de un poema no solo anula su musicalidad, sino que atenta contra la propia naturaleza del lenguaje. Cada palabra posee un ritmo propio que no puede ser ignorado. "Perro" y "pera" no solo difieren en significado, sino también en sonoridad, en el modo en que resuenan en nuestra mente y en nuestro oído. Imponerles una entonación idéntica es negarlas en su diferencia, es vaciarlas de su identidad fonética. Del mismo modo, "casa" y "pájaro" evocan imágenes y sensaciones distintas que deben respetarse en la lectura. Obligar a las palabras a una uniformidad ajena a su naturaleza es alterar el ritmo inherente al poema.

Por ello, la lectura de la poesía debe ser sensible, debe permitir que los sentimientos cifrados en los versos emerjan con toda su intensidad. Simón Rodríguez, maestro y pensador, hablaba de la importancia de una lectura que despertara el significado oculto en las palabras. Así, la verdadera musicalidad del poema no proviene de una teatralización forzada ni de una monotonía artificial, sino de la capacidad del lector de encontrar el pulso interno del texto y darle voz con autenticidad.

Volviendo a la cuestión del ritmo en la poesía, encontramos en la Antigua Grecia una sociedad que, a pesar de su profundo desarrollo cultural, estuvo marcada por el pragmatismo del comercio. El griego fue la primera lengua universal, impuesta no solo por su riqueza filosófica y literaria, sino también por su utilidad como idioma del intercambio mercantil. Al igual que el francés en los siglos XVIII y XIX o el inglés en la actualidad, el griego se convirtió en la lengua franca de su época.

Grecia, con sus ciudades estratégicamente ubicadas a orillas del mar Egeo y del Mediterráneo, era una potencia marítima y comercial. Este dominio en el comercio facilitó la difusión del idioma griego entre diferentes pueblos, incluso entre aquellos que no lo escribían ni lo leían con fluidez. Con la caída del esplendor helénico, el griego siguió siendo una lengua de referencia, adoptada incluso en textos fundamentales de la tradición judeocristiana. No es casualidad que muchos de los evangelios y las cartas de Pablo hayan sido escritos en griego: este idioma tenía la capacidad de llegar a un público amplio, superando las barreras de lenguas locales como el arameo.

El griego, aun siendo una lengua con un sistema de escritura consolidado, recurrió a elementos mnemotécnicos para la transmisión de su conocimiento. La poesía, en este contexto, no solo fue un arte, sino también un método de preservación del saber. Su musicalidad facilitaba la memori-

zación y la transmisión oral, asegurando que los relatos, las ideas y los sentimientos plasmados en los versos pudieran viajar a través del tiempo y del espacio, trascendiendo generaciones.

En este punto, se refuerza la idea de que la poesía es, ante todo, ritmo. Un ritmo que no necesariamente requiere una musicalidad impuesta por la declamación ni una monotonía que lo prive de su esencia. La poesía es, en su forma más pura, un eco de la lengua y del pensamiento humano, una danza de palabras que resuena en quien sabe escucharla.

La métrica, más que la rima, se convirtió en una herramienta indispensable para la conservación y transmisión del conocimiento. En una época en la que la oralidad predominaba sobre la escritura, la estructura versal era un andamiaje que facilitaba la memorización de los textos. Así, grandes relatos, de una extensión que parecería inabarcable para la mente humana, lograban ser recordados y recitados. Ejemplos paradigmáticos de ello son *La Ilíada* y *La Odisea*, obras cuya magnitud narrativa solo podía sostenerse mediante el uso de patrones rítmicos precisos.

El rol del aedo o rapsoda, aquel juglar errante que iba de ciudad en ciudad recitando fragmentos de estos relatos, fue crucial en la difusión de la épica. Su labor no era solo la de entretener, sino la de preservar y transmitir la memoria colectiva. La poesía, en este contexto, se erigía como un medio de conocimiento accesible a una sociedad mayoritariamente analfabeta. Para hacer

más eficaz este proceso, los poetas estructuraban sus composiciones en formas métricas definidas, de manera que la repetición de patrones rítmicos favoreciera la retención y el recuerdo.

La mente humana reconoce patrones como una estrategia para comprender el mundo, y la poesía, con su musicalidad interna, se nutre de esta capacidad innata. Es más fácil recordar una canción con rima que una que carece de ella; del mismo modo, un poema con estructura métrica clara permanece con mayor facilidad en la memoria que un conjunto de versos desprovistos de ritmo. Esta necesidad de orden llevó a los poetas griegos a experimentar con diversas formas métricas, y cada gran creador buscó su propia apoyatura rítmica. No existían restricciones inamovibles: inventar nuevas estructuras era parte del arte poético y, lejos de ser censurado, era celebrado como una muestra de ingenio.

Píndaro, el gran poeta de las Olimpíadas, diseñó su propia métrica para la composición de sus odas, estableciendo un esquema que facilitaba la transmisión de sus versos. Homero, por su parte, estructuró sus epopeyas en hexámetros dactílicos, una fórmula métrica que permitía la fluidez de la narración oral. Con el tiempo, este afán por sistematizar la métrica se extendió más allá de Grecia y llegó hasta Roma, la civilización que, como gran heredera del mundo helénico, consolidó las formas poéticas y las propagó por todo el mundo occidental.

El Imperio Romano, con su inclinación por la organización y la sistematización del conocimiento, dio lugar a una nueva generación de poetas que exploraron y perfeccionaron las estructuras métricas. Horacio, Virgilio y Ovidio, entre otros, ampliaron el repertorio de formas poéticas, desarrollando esquemas que sirvieron de referencia durante siglos. Sin embargo, más allá de la codificación de ciertas estructuras, la métrica nunca fue un corsé inquebrantable. La creación de nuevos patrones era bienvenida, siempre que respondiera a una intención genuina y estuviera dotada de maestría.

Esta flexibilidad, que en la antigüedad permitía la innovación poética, se fue perdiendo con el tiempo. En distintas épocas, las formas métricas se convirtieron en dogmas, y la rigidez impuesta por ciertas corrientes llevó a la idea errónea de que solo los versos con rima tenían verdadero valor. Así surgió la concepción conservadora de que un poema que no se ajusta a un esquema tradicional carece de musicalidad o de mérito artístico. Esta visión, difundida en la enseñanza formal de la poesía, ha limitado el reconocimiento de formas más libres, relegando a un segundo plano la diversidad rítmica que caracteriza a la expresión poética.

La historia de la poesía es también la historia de los privilegios y las jerarquías culturales. Mientras en la antigüedad el ritmo era un medio para democratizar el conocimiento, con el tiempo la métrica se convirtió en un criterio de exclusión, utilizado por ciertos sectores para determinar qué es

y qué no es poesía. Sin embargo, la esencia de la poesía no radica en la obediencia a una estructura fija, sino en su capacidad de resonar en el espíritu humano. Ya sea dentro de los márgenes de la métrica tradicional o en la libertad del verso libre, el verdadero poder del poema está en su ritmo interno, en su cadencia natural, en su capacidad de generar emoción y significado.

La lectura siempre fue un privilegio, pero con el ascenso del Imperio Romano, la consolidación del cristianismo y los siglos de feudalismo que marcaron la Edad Media, se convirtió en el dominio exclusivo de una minoría. El conocimiento, monopolizado por la nobleza y el clero, se transformó en un instrumento de poder. Leer, especialmente las Escrituras, era un privilegio restringido a unos pocos, mientras que para las masas, el acceso al conocimiento se limitaba a las ceremonias religiosas, donde la palabra escrita no era comprendida sino apenas escuchada.

Durante siglos, la misa solo se celebraba en latín, una lengua que, aunque madre de muchas otras, ya había evolucionado en diversas formas vernaculares alejadas del latín clásico. Millones de personas asistían a ritos en una lengua que no entendían. Solo aquellos que habían recibido educación religiosa podían interpretar los textos sagrados; para el resto, la liturgia era un acto de fe basado en la repetición de fórmulas y gestos. No fue sino hasta hace poco más de un siglo que se permitió el uso de los idiomas locales en la litur-

gia, facilitando una comprensión más directa de los mensajes religiosos.

En medio de este oscurantismo, la poesía jugó un papel crucial en la difusión del conocimiento y la cultura. Durante la Edad Media, la rima y la métrica adquirieron una importancia aún mayor: se convirtieron en la herramienta esencial para llegar al pueblo. En una sociedad donde la oralidad seguía siendo la principal vía de transmisión cultural, la labor del juglar, del poeta errante que recitaba versos en plazas y mercados, se tornó indispensable.

Fue en este contexto donde surgieron las grandes estructuras rítmicas y métricas de la poesía medieval. La rigidez de estas formas no era solo una cuestión estilística, sino una necesidad práctica: la métrica y la rima permitían que los versos fueran memorizados y difundidos con mayor facilidad. La cuaderna vía, por ejemplo, fue una de estas innovaciones. Introducida por Gonzalo de Berceo, pionero de la poesía en español, esta forma estrófica organizada en alejandrinos monorrimos permitió que sus versos tuvieran una musicalidad que favorecía su conservación y transmisión.

Sin embargo, la tradición métrica medieval no era monolítica. Junto a estas formas surgieron otras estructuras propias de las diversas regiones europeas. En España, la copla y la décima se consolidaron como formas populares, mientras que los romances, de origen provenzal, se expandieron a través de la literatura oral. No obstante, con la

llegada del Renacimiento, una nueva estructura métrica se impuso como norma: el soneto.

El soneto, nacido en Italia, conquistó Europa en el siglo XV y se convirtió en el emblema de la poesía culta. Su llegada a España supuso un punto de inflexión en la literatura, pues obligó a los poetas a reinventar el idioma en función de una estructura extranjera. Fue Garcilaso de la Vega quien adoptó esta forma con maestría y la adaptó al español con un nivel de perfección que marcaría a generaciones de poetas.

Los sonetos de Garcilaso eran ejercicios métricos impecables y expresiones de modernidad. En sus versos, la tradición y la innovación se entrelazan, dando como resultado una poesía en la que la musicalidad y el pensamiento alcanzan una armonía inigualable. Su famoso *Soneto V* es una prueba de ello:

> *"Escrito está en mi alma vuestro gesto,*
> *y cuanto yo escribir de vos deseo,*
> *vos sola lo escribisteis; yo lo leo*
> *tan solo, que aún de vos me guardo en esto."*

En estos versos, la cadencia perfecta del soneto se funde con la intensidad del sentimiento. No es solo la estructura métrica lo que otorga belleza a estos versos, sino la forma en que la palabra se convierte en música, en ritmo, en esencia de la expresión poética.

A lo largo de la historia, la métrica ha sido una herramienta tanto de dominio como de liberación. En tiempos donde el conocimiento era pri-

vilegio de unos pocos, la poesía sirvió como un puente entre la cultura letrada y la oralidad del pueblo. Y aunque con el tiempo las normas métricas se endurecieron, convirtiéndose en cánones inquebrantables, la poesía ha demostrado que su verdadera esencia no radica en la rigidez de las formas, sino en su capacidad de adaptarse, de reinventarse y de seguir resonando en la memoria de quienes la escuchan.

El soneto es una de las estructuras más emblemáticas de la poesía, una forma métrica que ha perdurado a lo largo de los siglos con una presencia imponente en la tradición literaria. Su precisión y su musicalidad lo convierten en un molde perfecto para la expresión del pensamiento y del sentimiento poético.

Pero, ¿qué define a un soneto? Su estructura responde a un esquema inmutable: catorce versos divididos en dos cuartetos y dos tercetos. Cada uno de estos versos es un endecasílabo, es decir, posee once sílabas métricas, lo que otorga al poema una cadencia especial. No hay margen de error: si un poema tiene quince o trece versos, deja de ser un soneto; si su métrica es inconsistente, pierde su esencia rítmica. Además, la rima debe seguir un patrón establecido, generalmente ABBA ABBA en los cuartetos, mientras que los tercetos admiten mayor variabilidad, lo que añade dinamismo al cierre del poema.

La perfección estructural del soneto, lejos de ser una limitación, ha sido una fuente de desafío y

creatividad para los poetas. Su popularidad trascendió Italia y se convirtió en la gran forma poética del Siglo de Oro español. En Maracaibo, por ejemplo, encontramos a grandes sonetistas que han renovado esta tradición, como Hesnor Rivera, poeta surrealista de verso libre que, en sus últimos años, se entregó a la disciplina del soneto y publicó dos libros bajo esta forma.

En Venezuela, la poesía también ha contado con exponentes de gran maestría en la composición de sonetos. Ana Enriqueta Terán, quien vivió casi un siglo, dejó una obra llena de belleza y fuerza expresiva en este género. Cruz Salmerón Acosta, con su poesía melancólica, supo condensar en sus sonetos la soledad y el dolor.

Incluso poetas que han explorado el verso libre han encontrado en el soneto una vía para canalizar sus emociones más profundas. Jaime Sabines, en su obra *Algo sobre la muerte del mayor Sabines*, expresa el desgarrador dolor por la muerte de su padre a través de una estructura clásica. En el prólogo de este libro, Sabines confiesa que, a pesar de su tendencia al verso libre, la intensidad de su sufrimiento lo llevó a buscar contención en la métrica.

Y es que la métrica, más que una imposición, es una forma de equilibrio, un recurso para organizar el pensamiento y la emoción dentro de un esquema preciso. La contención no implica represión; al contrario, permite moldear el sentimiento, darle una forma que lo haga aún más

potente. La rítmica poética, lejos de ser una atadura, es un mecanismo de expresión que otorga claridad, fuerza y belleza a la palabra.

El soneto, con su estructura cerrada pero infinitamente flexible en sus posibilidades expresivas, sigue siendo una de las grandes formas de la poesía universal. Ha perdurado porque, en su perfección métrica, permite a los poetas encontrar un cauce para su mundo interior, una melodía propia en la que cada palabra resuena con la cadencia de un latido.

A lo largo de la historia, la estructura rígida del soneto ha representado un desafío que solo los poetas más dotados han sabido afrontar. No es tarea sencilla condensar en catorce versos una idea poderosa que se sostenga en su totalidad. Lograrlo requiere no solo destreza técnica, sino también una capacidad creativa excepcional. Mientras que en el verso libre una imagen, una sensación fugaz o un destello de belleza pueden bastar para construir un poema memorable, el soneto exige una cohesión interna, una profundidad temática que justifique su forma cerrada.

Esta exigencia formal llevó a que muchos poetas se sintieran constreñidos, no solo por la métrica, sino por la sensación de estar atados, de someterse a un molde impuesto. Fue precisamente esta idea de "contención", tanto en el sentido de estar dentro de un esquema como en el de reprimir una emoción, la que generó una reacción adversa en los poetas románticos.

El romanticismo, contrario a la visión simplista que lo reduce a una exaltación sentimental, fue un movimiento que reclamó la libertad en todas sus formas. No se trataba de escribir sobre el amor y los afectos, sino de afirmar el derecho del individuo a experimentar y expresar la vida sin restricciones. Libertad de ser, de sentir, de pensar, de morir, de amar, de esperar, de rebelarse. En este contexto, los poetas románticos rechazaron las estructuras métricas tradicionales, pues las consideraban una limitación a la espontaneidad y a la verdadera expresión del yo.

La novela se convirtió en el género predilecto de los románticos, pues su extensión y flexibilidad les permitían explorar sin restricciones los matices de la experiencia humana. Sin embargo, la necesidad de expresión lírica nunca desapareció. La poesía, con su conexión ancestral con la música, seguía siendo la vía más directa para comunicar las emociones más profundas.

Los poetas románticos buscaron una forma que les permitiera hablar desde su interioridad sin las ataduras de la métrica. Rechazaron la obligación de estructurar sus versos en esquemas predefinidos y buscaron inspiración en el origen mismo de la poesía: la lírica. En la Antigua Grecia, la poesía nació unida a la música, con la lira como su primer instrumento de acompañamiento. Antes de que la rima se impusiera como una necesidad mnemotécnica, antes de que la métrica se convirtiera en un requisito formal, la poesía fluía en

una cadencia libre, dictada por la emoción y la inspiración del poeta.

Fue esta esencia primigenia de la lírica la que los románticos rescataron y sobre la cual edificaron una nueva forma de escritura poética: el verso libre.

El verso libre es, sin duda, un hijo del romanticismo como ideología. Al rechazar las restricciones métricas, permitió que la poesía se expandiera más allá de sus límites tradicionales y se convirtiera en un territorio de exploración absoluta. Su máxima expresión llegó con *Un golpe de dados jamás abolirá el azar*, de Stéphane Mallarmé, un poema que rompió definitivamente con cualquier estructura preestablecida.

Mallarmé publicó en vida muchos poemas rimados y medidos, pero *Un golpe de dados*… representó su declaración definitiva de independencia poética. Consciente de la incomprensión que su obra podría generar en su época, dejó instrucciones para que este poema fuera publicado póstumamente, asegurando así que su visión no fuera distorsionada por la crítica conservadora de su tiempo. En este texto, las palabras se disponen libremente sobre la página, sin un orden métrico ni una estructura convencional que las someta. Cada verso es una manifestación de la libertad absoluta, una ruptura total con la esclavitud de la rima y del ritmo tradicional.

Con esta obra, la poesía ingresó a una nueva dimensión, donde la disposición de las palabras en la página, su relación con el espacio en blanco y

su significado visual adquirieron una importancia tan grande como su contenido semántico. Mallarmé no solo liberó el verso, sino que llevó la poesía a un territorio inexplorado, donde cada poema podía convertirse en una experiencia única, no solo para el oído, sino también para la vista y la mente.

El verso libre, nacido del anhelo de los románticos por la libertad, marcó un punto de inflexión en la historia de la poesía. Desde entonces, la creación poética ya no estuvo limitada por la métrica, sino que se abrió a infinitas posibilidades, donde el único límite era la imaginación del poeta.

Un golpe de dados jamás abolirá el azar es un poema que trasciende la simple disposición de versos en una página. Su estructura abierta y su presentación visual evocan una partitura musical, en la que cada palabra y cada espacio en blanco juegan un papel fundamental en la cadencia del poema. Con esta obra, Stéphane Mallarmé sentó las bases para que el verso libre fuera reconocido como una forma artística tan válida, profunda y significativa como cualquier otra expresión del verso medido o métrico.

El siglo XX sería testigo del auge de las vanguardias, movimientos que, en su afán de romper con el pasado, encontraron en el verso libre una vía natural de expresión. Los dadaístas, cuya esencia misma consistía en destruir las convenciones artísticas, no podían someterse a reglas métricas. El Futurismo, que aborrecía la escritura tradicional

y exaltaba la velocidad y la fragmentación del lenguaje, tampoco encontraba sentido en las estructuras clásicas. Y el Surrealismo, cuya misión era explorar el inconsciente, no podía ceñirse a una métrica impuesta, pues la mente en su estado más puro no sigue patrones ni ritmos premeditados.

Las vanguardias no solo legitimaron el verso libre, sino que impulsaron nuevas formas de valorar la poesía, otorgando importancia a la imagen surrealista, a la ironía, al testimonio y a la manera en que el poeta construye mundos a través del lenguaje. Más que la cantidad de versos o la métrica de las sílabas, lo esencial pasó a ser el contenido y el impacto del poema en el lector.

Poco importa, entonces, si un poema se ajusta o no a una estructura métrica cuando su verdadero valor radica en lo que expresa. Cualquiera puede contar sílabas y seguir reglas preestablecidas, pero solo un verdadero poeta es capaz de crear imágenes únicas, de plasmar ideas que fulguran con originalidad y de construir universos enteros a partir de la palabra.

Sin embargo, mientras la poesía de vanguardia rompía con las formas tradicionales, la poesía popular se mantuvo fiel a la métrica. Aquí ya no hablamos de la poesía entendida como una evolución histórica positiva, como un método de experimentación y ruptura, sino de aquella que ha sido transmitida de generación en generación, conservando las formas que le han permitido perdurar en el tiempo.

En la memoria colectiva de los pueblos, la poesía sigue asociándose a estructuras métricas como el soneto, la copla o la décima. Este arraigo no es casual: estas formas provienen de una tradición oral que, al igual que en la Antigua Grecia, necesitaba del ritmo para garantizar su conservación. En las regiones costeras de América Latina, donde la influencia española dejó huella profunda, la décima se convirtió en una de las formas más representativas de la poesía popular, precisamente porque su estructura rítmica facilita la transmisión oral.

Además, no podemos olvidar que la alfabetización masiva en Latinoamérica es un fenómeno relativamente reciente. Durante siglos, la mayoría de la población no tuvo acceso a la educación formal, lo que hizo que la poesía oral —aquella que se canta, se recita, se improvisa— tuviera un papel fundamental en la cultura popular. En este contexto, la métrica no era una imposición artística, sino una herramienta funcional para preservar la tradición.

Así, mientras el verso libre conquistaba los espacios de la poesía culta y de vanguardia, la poesía popular continuaba su camino apegada a la métrica, cumpliendo su función de memoria colectiva, de identidad cultural y de puente entre el pasado y el presente.

El analfabetismo fue la norma en América durante siglos. Desde las culturas indígenas cuyas lenguas eran ágrafas hasta la llegada de los colonizadores —hombres de armas, convictos, marginados y

aventureros de escasos recursos—, el acceso a la escritura estuvo restringido a una minoría privilegiada. En los virreinatos surgieron expresiones de alta literatura, pero en las costas, donde la vida era más dura y la educación escasa, la poesía encontró en la oralidad su medio de supervivencia.

Es precisamente en estas regiones costeras donde la décima se consolidó como la forma de expresión poética más arraigada. Su estructura rítmica, su musicalidad innata y su facilidad para la improvisación la convirtieron en el vehículo perfecto para la transmisión del pensamiento y la emoción en sociedades donde la palabra escrita no era accesible. La poesía, que siempre ha estado ligada a la naturaleza humana, se refugió en la música y en el ritmo, dando origen a tradiciones que aún perduran en diversas culturas latinoamericanas.

No es de extrañar, entonces, que muchas personas ajenas al estudio de la literatura tiendan a menospreciar el verso libre. Acostumbradas a asociar la poesía con la rima y la métrica, encuentran en la ausencia de estas estructuras un vacío difícil de interpretar. Pero esta percepción es una limitación de la mirada, una confusión entre el contenido y el marco que lo encierra. Evaluar un poema solo por su rima es tan superficial como valorar una pintura por el marco que la rodea. La esencia del poema no radica en si rima o no, sino en la musicalidad interna de las palabras, en la manera en que el poeta entreteje su ritmo para construir un universo de significados.

La poesía no es una fórmula, no es una ecuación matemática que deba ajustarse a reglas fijas. Como podemos comprender de lo dicho por Octavio Paz, el poema es una forma de expresión de la poesía, pero la poesía es un espíritu inatrapable del arte. La métrica no es la poesía; es apenas una herramienta, una forma de canalizar el ritmo, pero no su esencia.

No obstante, la tradición sigue pesando en la creación contemporánea. Es natural que muchos poetas vuelvan al soneto, a la copla o a cualquier manifestación rítmica clásica, porque en ellas se depositan siglos de cultura, de lenguaje, de identidad. Retomar estas formas no significa someterse a la rigidez del pasado, sino reconocer en ellas un vínculo con la memoria colectiva, un punto de encuentro entre la historia y la experimentación.

Más allá de la métrica, existen múltiples recursos rítmicos que atraviesan tanto el verso libre como el verso medido. Las anáforas, las repeticiones, las estructuras reiterativas son elementos que dotan al poema de musicalidad sin necesidad de rima. Cada poeta, con su sensibilidad y su intuición, elige qué recursos emplear, cómo tejer su ritmo y de qué manera armonizar las palabras para que resuenen en la mente y el corazón del lector.

La poesía es, ante todo, un acto de comunión, una forma de entendimiento y de empatía. Nos permite sumergirnos en la experiencia del otro, compartir sus sentimientos, sus pensamientos, sus angustias y sus esperanzas. No importa si el

poema se ajusta a una métrica estricta o si fluye libremente en el espacio en blanco de la página. Lo esencial es su capacidad de conmover, de despertar una emoción, de revelarnos un mundo nuevo a través de la magia de la palabra.

La estructura en el poema

Hablar de poesía es entrar en un territorio inasible. Apenas pronunciamos la palabra, comenzamos a construir preconceptos sobre lo que debería ser. Hay diversas definiciones: algunos la elevaba como una forma de salvación, otros la consideraban un tesoro, un patrimonio. La poesía, en su esencia, se resiste a ser contenida en una fórmula. Si leemos un fragmento cualquiera y nos preguntamos si es un poema, la respuesta dependerá de la percepción de quien escucha. Para algunos, la poesía se define por la musicalidad, la estructura, la rima; para otros, es el ritmo interno, la intensidad de la imagen, la fuerza del pensamiento.

La comparación con un soneto de Quevedo nos obliga a ampliar la mirada. "*Cerrar podrá mis ojos la postrera sombra que me llevare el blanco día...*" El soneto *Amor constante más allá de la muerte* es un clásico del Siglo de Oro, un canto a la inmortalidad del amor más allá de la muerte. Su métrica es rigurosa, su rima impecable, su lenguaje elevado. Sin embargo, ¿puede ese poema, tan distinto en forma y tono, compartir algo esencial con un poema contemporáneo, libre de rima y métrica?

Tal vez la respuesta esté en la manera en que entendemos los conjuntos conceptuales. Así como un chihuahua y un San Bernardo pueden parecer criaturas distintas a quien nunca ha visto un perro, un poema moderno y un soneto clásico pueden

parecer irreconciliables para quien se aferra a una única idea de poesía. Pero ambos pertenecen a la misma especie: la de la palabra transfigurada, la del lenguaje llevado más allá de su uso cotidiano.

Quevedo nos dice: "*Nadar sabe mi llama la agua fría, / Y perder el respeto a ley severa*". La imagen del fuego que no se apaga, que desafía el agua y las normas, encierra la pasión absoluta, la entrega sin límites. Su poesía es una arquitectura de exactitud, de ritmo impecable. Pero, ¿acaso un poema contemporáneo, caótico en apariencia, no puede transmitir la misma intensidad?

La poesía no tiene una única forma, así como el amor que describe Quevedo puede arder tanto en un soneto perfecto como en un verso libre cargado de rebeldía. Lo esencial es la fuerza con la que nos atraviesa, el modo en que transforma nuestra percepción del mundo. Más allá de la métrica o de la rima, la poesía es, sobre todo, una manera de existir en el lenguaje y de resistirse a cualquier intento de definición absoluta.

La poesía de Quevedo es una prisión construida con la precisión de un arquitecto. "*Alma a quien todo un Dios prisión ha sido...*" Desde la España católica, sus versos encarnan el dogma, el fervor y la trascendencia. El cuerpo se convierte en ceniza, pero el amor persiste, resistiéndose a la disolución de la materia: "*Su cuerpo dejará, no su cuidado, / serán ceniza, mas tendrán sentido. / Polvo serán, mas polvo enamorado.*"

Esta exaltación del amor, que no se extingue ni en la muerte, está dotada de un dramatismo bru-

tal, una intensidad que no se suaviza en la dulzura sino que se reafirma en la certeza de lo eterno. Su estructura es férrea: el soneto impone un ritmo fijo, una métrica rigurosa, una musicalidad que responde al orden clásico.

El poema moderno es un espacio más libre, aunque no por ello menos técnico. El trabajo poético es una construcción meticulosa, en la que la estructura y la voz del poeta se entrelazan con cuidado. Ambas formas de poema, a pesar de su aparente distancia, comparten una esencia común. La poesía, en su núcleo, tiene la capacidad de reinterpretarnos, de hablarnos desde lo humano, pero no desde lo abstracto, sino desde la emoción concreta, desde la intensidad del sentimiento.

Lo que los une no es la forma, sino la búsqueda. En ambos casos, la palabra es usada con una intención estética, con el propósito de decir algo de manera bellamente articulada. El ritmo, aunque distinto en cada uno, es clave.

Así, mientras Quevedo trabaja dentro de una métrica rigurosa, los poetas del verso libre se permiten la libertad de moldear el ritmo sin encasillarse en estructuras fijas. Sin embargo, en ambos casos, la musicalidad es innegable. No se trata de simples palabras lanzadas al azar, sino de una construcción meticulosa en la que cada término ocupa un lugar preciso, contribuyendo a la armonía del conjunto.

La poesía, entonces, no es solo una cuestión de forma o contenido, sino de intención. Es el arte

de capturar lo inefable y convertirlo en palabra. Y en ese sentido, tanto un soneto del Siglo de Oro como un poema contemporáneo encuentran un terreno común: el de la emoción hecha lenguaje, el de la verdad expresada a través de la belleza de la palabra.

El soneto, como estructura, no solo es un molde estricto, sino una maquinaria de ritmo y significado. En *Amor constante más allá de la muerte*, Quevedo juega con las palabras de manera precisa, logrando que el ritmo interno de cada verso resuene con la cadencia propia de la emoción que lo anima: "*Y podrá desatar esta alma mía, / ora a su afán ansioso lisonjera...*"

Cada palabra encaja dentro de un tempo preciso, una métrica calculada que otorga musicalidad y profundidad conceptual. La poesía no se limita a una disposición formal; es, sobre todo, la forma en la que se manipula la realidad a través del lenguaje.

Pero, ¿qué es lo que realmente construye un poema? La clave está en lo que podríamos llamar la realidad poética. Es ese territorio donde el lenguaje deja de ser un simple instrumento de comunicación y se convierte en una herramienta de transmutación. En la poesía, la realidad no es un reflejo fiel del mundo, sino una construcción simbólica que trasciende lo literal.

Tomemos, por ejemplo, un verso de José Martí en sus *Versos sencillos*: "*Un surtidor de agua de coral.*" Si preguntamos qué color tiene el agua de coral, la respuesta no es evidente. ¿Es cristalina como la

superficie del mar que cubre los arrecifes? ¿O es densa y sólida como el esqueleto calcáreo de los corales muertos? La imagen poética no se somete a la lógica cotidiana; existe dentro de un universo donde las palabras adquieren nuevas dimensiones y evocaciones.

El agua de coral es un imposible tangible solo en el poema. Es una construcción que no podría existir fuera del verso, porque en la realidad física, el coral es un organismo, el agua es líquida y no hay una relación natural entre ambos términos más allá de su coexistencia en el mar. Pero en la poesía, esa unión no solo es posible, sino que genera un impacto sensorial y emocional en el lector.

Quevedo hace lo mismo con su imagen final: "*Polvo serán, mas polvo enamorado*.". La idea de que el amor pueda persistir en la ceniza contradice cualquier razonamiento lógico. La muerte, en su sentido más físico, es el final de la consciencia, el término absoluto de la experiencia humana. Sin embargo, el poeta desafía esa certeza: sus cenizas conservarán el amor, el fuego de la pasión no será extinguido ni por la muerte misma.

Esa es la esencia de la realidad poética: el poder de decir lo imposible y hacerlo creíble dentro del poema. En la cotidianidad, afirmar que un puñado de cenizas siente amor sería absurdo. En la poesía, en cambio, esa imagen cobra sentido, porque el lenguaje poético es capaz de dotar a las palabras de significados más allá de su uso convencional.

La poesía es el arte de torcer la realidad para mostrar su verdad más profunda. Es la creación de imágenes que, aun siendo imposibles, nos revelan emociones reales, tan palpables como si fueran parte del mundo físico. Y es en esa tensión entre lo que es y lo que podría ser donde la poesía encuentra su fuerza.

La realidad poética es la licencia que tiene el poeta para expandir los límites del lenguaje, para transformar lo cotidiano en símbolo, para transmutar la experiencia en imagen. No es un simple ejercicio de sustitución de palabras, sino un acto de creación donde la metáfora no es un disfraz, sino una revelación.

Un error común entre quienes inician en la poesía es confundir la metáfora con un mero juego de reemplazo. Se piensa que basta con sustituir una palabra por otra más elaborada para darle al verso un carácter poético. Así, en lugar de "seno" se escribe "las montañas de tu pecho", o en lugar de "pubis", "la selva en la cual abrevo". Pero la poesía no es un diccionario de sinónimos ornamentales. Si la imagen no tiene fuerza propia, si no nace de una necesidad expresiva genuina, se vuelve forzada, vacía de sentido.

Para ilustrar este punto, se recurre a un ejemplo personal: un poema escrito a los 17 años, publicado en una antología juvenil. En ese poema, el afán de cifrar el significado llevó a una sobrecarga de metáforas que intentaban decir una cosa diciendo otra, sin lograr una verdadera transformación poética.

Quiero
perderme en tu cintura
aprender de tus placeres
lloverme en tus cabellos
poseerte en los riscos de tu cuerpo
Contemplar tus témpanos rosados
acariciar las puntas de tu perfil
bañarte de calor y sudor canela
pisar las tierras vírgenes del pacifico
imaginar el ocaso desde tu interior
Ser como un niño
alimentarme de tu espíritu maternal
Rozar las sombras y las sabanas que te abrigan
sentirte sin nudos
romper los cordones que te atan al puerto
Esta noche yo quiero
perderme en la gruta que esconden tus piernas
Adentrarme en la tierna jungla de tu pudor
en medio de ella hincar la bandera y proclamar
mías esas tierras
Besar tu horizonte y extasiarme con tu color
hallar los límites del cielo
observar las estrellas desde tus ojos
caminar descalzo por tu ombligo
sumergirme desnudo en el lago de la pasión
y perderme para siempre en tu cintura

El poema revela no solo una idealización del erotismo, sino un intento de cifrar el deseo con imágenes que no siempre alcanzan su cometido. La sobrecarga de metáforas –"tus témpanos rosados", "los riscos de tu cuerpo", "las tierras vírge-

nes del Pacífico"– genera un exceso que, en lugar de enriquecer el poema, lo oscurece con artificios innecesarios. En la poesía, la imagen debe ser orgánica, debe surgir de una relación auténtica con la emoción que intenta transmitir. Cuando Quevedo dice: *"Polvo serán, mas polvo enamorado."*
No está disfrazando una idea, sino que está creando una imagen poética que trasciende su significado literal. Aquí la metáfora no es un simple adorno, sino el núcleo del pensamiento poético: el amor que persiste más allá de la muerte.
El aprendizaje, entonces, está en la capacidad de comprender que la poesía no es solo un juego de sustituciones, sino un trabajo de precisión. Es encontrar las palabras exactas, aquellas que no solo embellecen, sino que revelan una verdad emocional. El poeta no dice algo de manera complicada para hacerlo más atractivo; lo dice de la única manera en que puede ser dicho con toda su carga de significado y emoción.
Por eso, escribir poesía no es solo acumular metáforas, sino descubrir la esencia de las palabras y su capacidad para construir una realidad única, donde el lenguaje se vuelve una herramienta de exploración y no un simple recurso de embellecimiento.
La poesía debe partir de la sinceridad, no en el sentido de una confesión desnuda, sino en la honestidad con la imagen poética. En el poema juvenil previamente citado, las metáforas no funcionan porque no son producto de una visión poética auténtica, sino de un miedo a nombrar las cosas por su nombre.

El erotismo en la poesía requiere de una relación honesta con el lenguaje. En el primer poema, el deseo está contenido, filtrado por la censura propia de la inexperiencia. El poeta no se atreve a decir lo que quiere decir. Se esconde detrás de imágenes codificadas, temeroso de la crudeza del deseo, de la corporalidad, de la transpiración, del sudor que inevitablemente acompaña la experiencia sexual.

La metáfora, cuando se convierte en un escudo para evitar el pudor, se debilita. Se torna artificio en lugar de revelación. No es que la poesía deba ser explícita para ser efectiva, sino que debe ser genuina en su representación del cuerpo, del deseo, del goce. Años después, con una experiencia distinta, el poeta escribe otro poema donde la relación con la imagen cambia:

Y aquella vez que te saqué los senos
de su posición de descanso
y empecé a morderlos
como mangos maduros
hasta que hice temblar tu cabello

y aquella vez que sólo saqué uno
y el otro pedía que lo mordiera

y aquella vez que sólo con mirarlos
empezaron a hablar

Aquí no hay ocultamiento, sino una metáfora orgánica, que no busca disfrazar el acto, sino potenciarlo con una imagen sensorial: el mango maduro, la dul-

zura que se mezcla con la textura de la piel, la acción concreta que provoca una reacción tangible.

Las imágenes fluyen sin la rigidez del cifrado forzado. No hay un esfuerzo por camuflar la intención, sino una naturalidad en la manera en que se representa el deseo. Aquí, la metáfora no oculta, sino que amplifica la sensación, el juego de los cuerpos, el lenguaje que emerge de lo no dicho.

La clave es que la poesía no puede ser un criptograma, un rompecabezas donde el lector debe descifrar un código cerrado. La imagen poética debe ser evocadora, no un laberinto de significados ocultos. La poesía es una mezcla de realidades, una manera de mostrar lo que no puede ser dicho en lenguaje cotidiano, pero sin caer en el hermetismo innecesario.

El poeta puede cultivar su estilo, puede jugar con los límites del lenguaje, pero nunca a costa de la conexión con el lector. La imagen debe funcionar no solo en su belleza, sino en su capacidad de transmitir lo que la experiencia —corporal, emocional, sensorial— deja en quien la escribe y en quien la lee.

El uso del lenguaje en la poesía no debe ser un artificio para ocultar, sino un medio para revelar. Cuando la imagen poética se convierte en un crucigrama, en un juego de sustituciones donde el poeta se preocupa más por cifrar que por expresar, se pierde la esencia del poema. No se trata de encontrar la manera más enrevesada de nombrar el río, sino de capturar su esencia sin traicionar la emoción que lo anima.

La imaginación poética no es un simple ejercicio de ingenio; es un proceso de transformación del lenguaje que debe mantener coherencia dentro del poema. La unidad en la poesía es fundamental. Mientras que un poemario puede explorar distintos temas y emociones a lo largo de sus páginas, cada poema debe sostenerse como un todo independiente, como un universo completo en sí mismo.

Uno de los aspectos que hace que un poema rimado y uno de verso libre pertenezcan a la misma especie es precisamente esta unidad. Ambos parten de una sensación que el poeta expande y desarrolla con su imaginación poética. No se dispersan en imágenes inconexas, sino que cada verso contribuye a la construcción de un mismo objetivo.

En contraste, cuando un poema carece de unidad, se desfigura. Es el riesgo de ejercicios como el cadáver exquisito, una técnica surrealista en la que distintos escritores agregan versos sin conocer lo que los demás han escrito. Aunque el azar puede producir hallazgos interesantes, la falta de intención y de dirección compromete la cohesión del texto. La poesía no es el resultado del azar; es la consecuencia de una intención deliberada de transformar la experiencia en lenguaje.

Esa intención debe estar orientada hacia la consolidación de una unidad poética. No se trata solo de escribir imágenes bellas, sino de construir una estructura en la que cada elemento contribuya al sentido global del poema. La realidad poética se define en esos momentos en los que la imagen

trasciende lo literal para construir una verdad propia dentro del poema.

Tomemos como ejemplo el poema previamente analizado: "Y aquella vez que solo con mirarlos empezaron a hablar". Los senos no pueden hablar en la realidad tangible, pero dentro del poema, esta imagen es válida porque responde a la lógica de la imaginación poética. Es una licencia que no busca ocultar, sino intensificar la experiencia del deseo. Aquí, la metáfora no es un código hermético, sino una forma de hacer tangible una sensación que, de otro modo, sería difícil de expresar con la misma fuerza.

El verdadero reto del poeta no es encontrar la manera más compleja de decir algo, sino la manera más precisa. La poesía es el arte de nombrar lo innombrable, pero no a través de la evasión, sino a través de la construcción de una realidad en la que el lenguaje adquiere un nuevo poder. Y en esa construcción, la unidad del poema es lo que le otorga su solidez y su impacto.

La imagen poética es la manifestación más pura de la imaginación del poeta. Cuando en un poema se dice que los senos comienzan a hablar, no se trata de una afirmación literal, sino de un acto de transfiguración poética donde el cuerpo adquiere una nueva dimensión simbólica. Esa imagen se convierte en el eje del poema, en la unidad que sostiene y cohesiona el discurso poético.

El poeta tiene, entonces, la responsabilidad de construir esa unidad dentro del poema. Cada

verso debe estar al servicio de la idea central, evitando la dispersión y el exceso de elementos que puedan desviar la atención del lector.

Como ejercicio, se propone escribir un poema de cuatro o cinco versos que capture la emoción de tener un hijo. Aquí, el reto no es solo plasmar el sentimiento, sino hacerlo con el estallido de la imaginación poética, construyendo una imagen que revele la experiencia desde una perspectiva nueva.

Pero, ¿qué diferencia un poema de una carta personal, de una nota, de una dedicatoria o de un simple recuerdo? La clave está en la forma en que se desarrolla la idea, en la manera en que se expresa y en la intencionalidad con la que se estructura. Un poema puede estar dirigido a una sola persona o a un público más amplio, pero lo que lo define es su capacidad de transformar la emoción en lenguaje poético.

Un caso fascinante es el de Emily Dickinson, quien escribió toda su obra sin intención de ser leída por el mundo. Sus poemas eran cartas para sí misma, escritos en el aislamiento de su habitación, sin la conciencia de que algún día serían considerados parte fundamental de la literatura universal. Algo similar ocurrió con María Calcaño, cuyos diarios fueron un espacio de desahogo personal, nunca pensados para su publicación. Sin embargo, estos escritos, al exponerse a la mirada del otro, se completan en la lectura, convirtiéndose en algo más que meras confesiones privadas.

Aquí surge un planteamiento crucial: el arte no es solo obra del creador, sino también del espectador. Un poema no existe en su totalidad hasta que alguien lo lee y lo reconstruye con su propia sensibilidad. Gaston Bachelard lo desarrolla en sus estudios sobre la imaginación poética, particularmente en *La poética del espacio* y *La llama de una vela*, donde explora cómo la percepción del lector influye en la experiencia de la obra.

Entonces, ¿qué sucede si nuestro poema no logra ser percibido como tal? ¿Qué pasa si el lector ve en él solo una nota personal y no un acto poético? ¿Y si, por el contrario, alguien encuentra poesía en un texto que no fue concebido como un poema?

La respuesta está en la capacidad del lector para descubrir la imaginación poética del autor, en su disposición para encontrar significado más allá de la literalidad. La poesía, en su esencia, es un pacto entre quien escribe y quien lee, un espacio donde el lenguaje deja de ser un simple medio de comunicación y se convierte en un territorio de exploración y revelación.

Gaston Bachelard plantea que el lector de poesía es un poeta pasivo. Para leer poesía, es necesario poseer una sensibilidad poética, una disposición para descifrar no solo el significado de las palabras, sino el universo de imágenes que el poema construye. La poesía exige un lector activo, uno que se sumerja en el ritmo, en la cadencia, en los espacios en blanco que insinúan tanto como los versos mismos.

Sin embargo, el poeta no puede controlar cómo será interpretado su poema. Lo que el lector hará con el texto, la forma en que lo decodificará, escapa a la intención del autor. Por eso, la tarea del poeta no es prever las múltiples lecturas posibles, sino asegurarse de que su obra esté dotada de una intención clara, de una unidad poética que la sostenga y la diferencie de otros discursos.

¿Qué distingue un poema de una nota en el refrigerador, de una dedicatoria o de una simple carta? La conciencia de su propia estructura poética. Una nota puede estar cargada de ternura, una dedicatoria puede contener imágenes hermosas, pero si no hay una construcción intencional del lenguaje poético, sigue siendo solo un gesto afectivo, no un poema.

Aquí radica el desafío para quienes desean ingresar al mundo de la poesía. No se trata solo de escribir algo bello o emotivo; se trata de pensar poéticamente, de moldear las palabras con la consciencia de que cada una debe contribuir a la unidad del poema. Este es el paso que diferencia la imaginación poética de la construcción de un poema sólido.

Un poeta no solo posee imaginación poética, sino que piensa poéticamente. Esto es lo que encontramos en *Mi padre, el inmigrante* de Vicente Gerbasi, donde la evocación del origen y del destino humano se construye con una coherencia simbólica que trasciende la simple expresión de un pensamiento.

"Venimos de la noche y hacia la noche vamos.
Atrás queda la tierra envuelta en sus vapores,
donde vive el almendro, el niño y el leopardo."

Aquí, la imagen no es solo una descripción; es una metáfora de la existencia misma, una manera de condensar la fugacidad de la vida en un paisaje que se graba en la memoria del lector. Luego, el poema profundiza en esta idea con otra formulación, cerrando cada estrofa con una variación del mismo concepto:

"Los pasos en el polvo, el fuego de la sangre,
el sudor de la frente, la mano sobre el hombro,
el llanto en la memoria,
todo queda cerrado por anillos de sombra"

Y, finalmente, el concepto se sintetiza en una imagen aún más densa:

"Relámpago extasiado entre dos noches,
pez que nada entre nubes vespertinas,
palpitación del brillo, memoria aprisionada,
tembloroso nenúfar sobre la oscura nada,
sueño frente a la sombra: eso somos"

La repetición de la idea inicial en diferentes formas no es un simple juego retórico, sino una manera de dotar al poema de una unidad conceptual y simbólica. Cada variación profundiza la imagen, le da un nuevo matiz, refuerza el sentido general. Este es el nivel de consciencia que debe tener un poeta: no solo crear imágenes, sino darles una estructura que las haga funcionar en conjunto, que haga que el poema sea un cuerpo sólido y no solo una sucesión de ideas dispersas. La poesía no es

solo un ejercicio de imaginación, sino de arquitectura del pensamiento poético.

El poema de Vicente Gerbasi en *Mi padre, el inmigrante* es una exploración de la imaginación poética y una manifestación de pensamiento poético. Aquí, la imagen del tránsito entre dos oscuridades no es un simple adorno metafórico; es una idea que estructura el poema y que nos hace reflexionar sobre la fugacidad de la existencia. Cada estrofa refuerza esta idea central, expandiéndola con nuevos matices:

> *"hacia las montañas detenidas en los crepúsculos;*
> *hacia las ciudades que esperan la noche con luto y alegría,*
> *tostando el pan, preparando dramas en los aposentos,*
> *derramando rojo vino en las penumbras"*

Las imágenes aquí no son gratuitas; cada una de ellas evoca un instante de la vida humana, una mezcla de lo cotidiano y lo trascendental. El pan y el vino nos remiten tanto a la rutina diaria como a los ritos sagrados. La noche que llega no es solo un fenómeno natural, sino un símbolo del destino ineludible. Cuando terminamos de leer este poema, nos damos cuenta de que es una invitación a pensar.

Este es el punto clave que diferencia la imaginación poética del pensamiento poético. La primera nos permite construir imágenes poderosas, pero la segunda nos lleva más allá: nos obliga a reflexionar, a descubrir algo nuevo en la experiencia poética.

Si comparamos esto con los primeros textos escritos hace más de una década, se nota una dife-

rencia fundamental. En aquel entonces, la imagen se usaba como un recurso de impacto, pero sin una estructura conceptual sólida que sostuviera el poema. Había un interés por la forma y la evocación, pero no necesariamente por una reflexión más profunda.

Más adelante, con la publicación del tercer poemario en 2012, apareció un cambio significativo en la manera de abordar la poesía. El lenguaje se volvió más sencillo, menos cargado de metáforas rebuscadas, y la ironía comenzó a ocupar un lugar central en la escritura. Quizá fue el primer acercamiento al pensamiento poético, pues la ironía es una de las formas más tempranas del pensamiento crítico.

Luego, en 2023, con la publicación de *Memoria de un pasado amoroso*, el proceso de escritura cambió nuevamente. Por primera vez, la imagen dejó de ser el centro absoluto de la atención y el enfoque se desplazó hacia la construcción de un discurso poético más sólido. Ahora la intención no es solo generar un efecto en el lector, sino proponer un diálogo, una estructura de pensamiento que transforme la experiencia de quien lo lee.

Este es el verdadero crecimiento de un poeta: cuando la imaginación deja de ser un fin en sí misma y se convierte en un vehículo para el pensamiento. La poesía deja de ser un juego de palabras hermosas; para convertirse en una forma de entender el mundo, de repensarlo y de ofrecerlo al lector desde una nueva perspectiva.

Para comprender la poesía, es útil imaginar una progresión, un camino que el poeta recorre desde la intuición hasta la construcción de un pensamiento sólido. En la base de este proceso se encuentra la imagen poética, que es la herramienta esencial del lenguaje poético. La imagen nos permite romper con la lógica cotidiana, unir elementos dispares, desafiar las convenciones del sentido común. Un ladrido de un pescado, el vuelo de un ciempiés, un amanecer que huele a hierro; en el territorio del poema, estas imágenes pueden existir porque la poesía opera bajo reglas propias. Sin embargo, la imagen poética no es un fin en sí misma. Para que tenga verdadero impacto, debe insertarse dentro de una realidad poética que le dé coherencia. Esa realidad es la estructura interna del poema, el espacio donde las imágenes cobran sentido y establecen relaciones entre sí. El poeta no se limita a escribir frases llamativas, el construye un universo donde esas frases dialoguen y se sostengan mutuamente.

La poeta falconiana Lydda Franco Farías logra esto magistralmente en versos como: *"Si soy responsable del holocausto de la ternura"*. Aquí, la imagen conceptualiza la destrucción de un sentimiento. El poema, lejos de presentar una simple metáfora decorativa, estructura un discurso en el que la ternura se convierte en una víctima de la brutalidad del mundo. El uso de la palabra *holocausto* le otorga a la frase un peso específico, una intensidad que no se diluye en el adorno, sino que se impone con contundencia.

Otro caso aparece en el verso: *"Si la poesía es un don prestado, como una bufanda"*. La comparación dota a la poesía de una cualidad efímera, de un objeto que abriga pero no pertenece del todo, una prenda temporal que se toma y se deja. Aquí la imagen no es una idea suelta, sino parte de una realidad poética que le permite existir dentro del poema sin ser arbitraria.

Para entender este proceso de construcción poética, podemos establecer una progresión que nos ayude a comprender la evolución dentro de la escritura:

1. La imagen poética: Es el punto de partida. Surge de la capacidad del poeta para ver el mundo de una manera distinta y expresarlo a través de asociaciones inesperadas.
2. La realidad poética: Es el espacio dentro del poema donde la imagen poética cobra sentido. Es la licencia que permite que esas imágenes existan dentro de un universo coherente.
3. La imaginación poética: Es la fuerza que alimenta la creación de imágenes. No solo se trata de inventar, sino de establecer conexiones significativas dentro del poema.
4. El pensamiento poético: Es el nivel más alto de esta progresión, que construye una visión del mundo a través del lenguaje poético.

Cada poema, cada verso bien construido, nos muestra cómo estas capas se entrelazan para dar profundidad a la escritura. No basta con la acumulación de imágenes; el poeta debe llevarlas a un espacio donde cobren sentido y, a partir de allí, cons-

truir una estructura de pensamiento que convierta el poema en un artefacto sólido y trascendente.

El verdadero aprendizaje de la poesía radica en este proceso. La imagen poética es el inicio, pero el destino final es el pensamiento poético, ese espacio donde la poesía deja de ser un simple ejercicio de imaginación para convertirse en un vehículo de reflexión. El poema transforma la percepción del lector, invitándolo a ver el mundo desde una nueva perspectiva.

Quien solo acumula metáforas sin una estructura estático en el primer peldaño. Quien logra darles una forma coherente, avanza hacia la realidad poética. Quien cultiva la imaginación para hacer de esas imágenes algo personal y único, da un paso más en su madurez como creador. Pero quien llega a construir un pensamiento poético, ha alcanzado la cima del oficio.

Ese es el verdadero reto de la escritura. No ser solo un inventor de imágenes, sino un arquitecto del lenguaje. No solo jugar con la forma, sino dotarla de un sentido. No escribir solo para conmover, sino para hacer del poema una estructura sólida que se mantenga en pie incluso cuando el lector se aleje de él. Esa es la verdadera trascendencia del pensamiento poético.

El oficio del poeta

Desde hace algún tiempo, planteaba la necesidad de crear nuestras propias mitologías, de dar forma a relatos que nos pertenezcan y nos definan. Hoy nos convoca la figura del último de los bohemios, aquel que encarna en su andar una poética inconfundible. Pienso en la actitud circunspecta del poeta zuliano Julio Jiménez, en su boina calada con la elegancia de quien porta un emblema, en esa cadencia particular de su paso, como si la vida misma se transformara en un verso perpetuo. Al igual que en la canción de Joaquín Sabina, su presencia es un símbolo, una metáfora viva del artista que resiste.

El poeta se dedica a construir obras que le otorgan sentido a la corriente poética. Existe una especie de electricidad de la poesía suelta en el mundo, una poética silvestre que aguarda ser conducida hacia una forma de expresión. Como la electricidad, la poesía debe canalizarse hasta convertirse en una obra. *"Un poema es una obra"*, afirma Octavio Paz.

Un poema es una obra. La poesía se polariza, se congrega y se aísla en un producto humano. Es decir, se separa de lo no poético y adquiere una identidad propia. Octavio Paz explica que, tras polarizarse, la poesía se congrega y se aísla, lo que significa que se acumula, se define y se transforma en una creación humana: un cuadro,

una canción, una tragedia. En cualquiera de estas manifestaciones, la poesía se ha condensado y ha quedado diferenciada de las demás expresiones de la realidad. Lo poético, nos dice Paz, es poesía en estado amorfo.

Es decir, lo poético es la poesía que aún no ha tomado una forma establecida por el ser humano, aquella que aún no ha sido convertida en obra. Lo poético es lo silvestre, lo inasible. "El poema es creación, poesía hervida", dirá Paz.

Pensemos en los Zigurat mesopotámicos o en los obeliscos egipcios. La arena es lo poético; cuando la moldeamos y la transformamos en una estructura, estamos generando el poema. Lo poético está disperso en el mundo y nosotros tenemos la capacidad de darle forma, de convertirlo en arte. Se encuentra en las miradas, en aquella muchacha de cintura poética, en un paisaje que nos sorprende.

Tenemos, entonces, la capacidad de generar una obra. *"Lo poético es poesía en estado amorfo; el poema es creación, poesía herida"*, dice Octavio Paz. Solo en el poema la poesía se aísla y se revela plenamente.

Entre todas las expresiones en las que la poesía puede manifestarse, es en el poema donde alcanza su revelación más pura. Es quizás la comunicación más directa entre la poesía y el mundo. Octavio Paz se pregunta: ¿Es lícito interrogar al poema sobre el ser de la poesía si dejamos de concebirlo como una forma capaz de llenarse con cualquier contenido?

Solo podemos preguntarle al poema *"¿qué es la poesía?"* si nos despojamos de su banalidad. Existen poemas que pueden convertirse en canciones, poemas que pueden ser utilizados en la enseñanza escolar, pero la esencia de la poesía reside en su capacidad de revelar lo inefable, de ser un canal entre la palabra y el misterio del mundo.

Pensemos en la rima escolar, en aquellas canciones infantiles que nos enseñan desde la infancia: "Del cielo cayó una rosa, mi madre la recogió". Todas estas formas rítmicas que aprendemos en rondas y cancioncillas tienen su utilidad. Pensemos, por ejemplo, en la poesía como herramienta para enseñar a leer o para introducir conceptos matemáticos. Pero la poesía es mucho más que eso.

Octavio Paz, en su libro, afirma: *"El poema no es una forma literaria, sino el lugar de encuentro entre la poesía y el hombre"*. Con esta declaración, sublima el poema, lo eleva a una categoría superior. Lo define como un "organismo verbal" que contiene, suscita o emite poesía. Qué hermosa definición: un organismo verbal. Para que el poema esté vivo, necesita un aliento, un espíritu, una esencia; su sangre es, sin duda, la poesía misma, con todas sus implicaciones y contradicciones.

Octavio Paz señala que solo podemos equiparar poesía y poema cuando este último realmente encarna esa fuerza viva. Pero si llamamos poema a cualquier construcción rimada, a cualquier artificio artístico con métrica o un patrón preestablecido, caemos en el error de no comprender la

relación esencial entre ambos. Apenas desviamos la mirada de lo poético para fijarnos en el poema como objeto, nos asombra la multiplicidad de formas que este asume. ¿Cómo capturar la poesía si cada poema se presenta como algo distinto e irreductible?

¿Cómo comprender qué es la poesía si hoy leemos *Amor, no fumes en la cama* de Julio Jiménez y mañana *Silvia* de Hesnor Rivera? Dos poemas que celebran a dos mujeres completamente diferentes, con sentimientos opuestos. En la escuela nos enseñan que la poesía son las rimas de Bécquer, que evocamos de inmediato, o un soneto clásico. Pero luego asistimos a una lectura en el Teatro Baralt y nos encontramos con verso libre, con formas que rompen los moldes preestablecidos.

¿Cómo definir la poesía cuando su expresión es tan diversa en cada uno de sus autores, en cada una de sus representaciones y puestas en escena? Quizá cometemos el mismo error con otras manifestaciones artísticas. Pensemos en el teatro: al entrar en una sala, vemos el escenario de madera, las luces, el público en sus butacas y creemos que eso es el teatro. Pero el teatro puede ocurrir en cualquier espacio, de formas insospechadas.

Octavio Paz critica esta tendencia reduccionista de la literatura: *"La ciencia de la literatura pretende reducir a géneros la vertiginosa pluralidad del poema"*. En este libro, desarrolla una idea crucial: la literatura ha sido encasillada en categorías rígidas según sus temas y formas. Sin embargo, el

poema es plural, y la poesía atraviesa todas las manifestaciones literarias.

"Por su misma naturaleza, este intento parece una doble insuficiencia", advierte Paz. Si reducimos la poesía a unas pocas categorías—épica, lírica, dramática— ¿qué hacemos con las novelas, los poemas en prosa y los textos inclasificables? ¿Dónde situamos obras como *Aura*, *Los cantos de Maldoror* o *Nadja*? *Los cantos de Maldoror*, por ejemplo, son una narración profundamente poética, escrita por el conde de Lautréamont, Isidore Ducasse. Es, sin duda, poesía, pero también una perturbadora exploración de la realidad. Lo mismo ocurre con *Nadja*, de André Breton, una novela que no solo cuenta una historia, por demás muy difícil de comprender, sino que nos sumerge en una experiencia poética.

La poesía, entonces, no puede ser contenida en una definición absoluta. Su naturaleza es expansiva, transgresora, irreductible. Parece que nos dice algo sobre esa novela, pero sin duda también nos habla en otro código, el código de lo poético. Si aceptamos todas estas excepciones y las formas intermedias, ya sean decadentes, salvajes o proféticas, la clasificación se convierte en un catálogo infinito, nos plantea Octavio Paz. Todas las actividades verbales —para no abandonar el ámbito del lenguaje—, al limitar a Octavio Paz, son susceptibles de cambiar de signo y transformarse en poema. Nos recuerda, entonces, la importancia del poeta.

Octavio Paz nos ha dicho que el poema es una obra y que es necesario que el poeta intervenga para producirla. Si el poeta no actúa, no hay poema; solo queda una expresión que podemos identificar como lo poético en estado silvestre, una poesía acumulada en una cosa, condensada en una realidad, una persona, un paisaje o incluso un constructo social. Pero el poeta es el catalizador que toma lo poético, lo silvestre, lo disperso, y lo convierte en una obra, en un cuerpo, en un producto humano. Ese producto humano se inscribe en la tradición, y en ella el poeta deja su huella.

Ese objeto verbal puede adoptar cualquier forma. Todas las actividades verbales pueden transformarse en poema. Un diálogo entre una madre y su hijo, un monólogo, un reclamo: todo es susceptible de convertirse en un poema. Recuerdo que, en mi infancia, cuando pasaba por el centro, escuchaba a un hombre en la calle gritar con insistencia: "Cédula rota, vieja, deteriorada o vuelta nada, aquí se las laminamos, se las plastificamos, se las forramos". Siempre tuve el presentimiento de que ahí, en esa escena, había un poema esperando ser descubierto. Pero, para que eso ocurra, debe pasar por el filtro estético del poeta y transformarse en algo más.

Dirá entonces Octavio Paz que cualquier elemento del lenguaje es capaz de cambiar de signo y convertirse en poema, desde la interjección hasta el discurso lógico. La interjección, esa partícula del lenguaje que no tiene un significado con-

creto, pero que posee una gran carga expresiva —"¡Ay!", "¡No!", "¡Ojo!", "¡Sape!"—, encierra una musicalidad y un potencial poético extraordinarios. El poeta mexicano Ricardo Yáñez escribió un libro sobre interjecciones y afirmó algo que me encanta:

"Empezar con un ay un poema de amor no me convence.
De allí que empiece éste con el verbo empezar.
Pero la interjección es lo que conviene,
porque a decir no atino lo que siento, lo que pienso
si apareces de pronto —como siempre—
con tu sonrisa abierta a sol y luna,
a tormenta y sequía,
con esa tu sonrisa que —tú sabes—
sabe más de mí mismo que la cama en que duermo"

A lo largo del poema, se lamenta con la misma intensidad con la que los poetas, y todos los seres humanos, sufrimos el amor. No es esta la única limitación, ni la más grave, de las clasificaciones retóricas. Clasificar no es entender. Aquí nos enfrentamos a uno de los grandes problemas de la academia y del sistema educativo en general: la enseñanza nos ha entrenado para clasificar el mundo, pero no para comprenderlo. Se nos dice: *"Usted es el poeta tal y escribe de tal manera"*, *"Usted pertenece a tal escuela"*. Pero ese afán por clasificar no nos otorga la capacidad de adentrarnos en la esencia de las cosas.

Tomemos el teatro como ejemplo. Saber diferenciar entre un monólogo y un diálogo no nos da la capacidad de entender lo que sucede dentro del monó-

logo. Nos convierte en expertos clasificadores, pero no en personas capaces de disfrutar o de penetrar en la profundidad de esa realidad escénica.

Octavio Paz advierte: *"Clasificar no es entender, y menos aún, comprender"*. Las nomenclaturas pueden ser útiles como herramientas de trabajo, pero se vuelven inservibles cuando intentamos emplearlas para tareas más sutiles que la mera ordenación externa. La verdadera comprensión surge de la experiencia, del contacto con la obra, de la inmersión en la poesía misma.

Gran parte de la crítica no consiste sino en una ingenua y abusiva aplicación de las nomenclaturas tradicionales. Un reproche similar debe hacerse a las demás disciplinas del arte que utilizan la crítica, desde la estilística hasta el psicoanálisis. La primera pretende definir qué es un poema mediante el estudio de los hábitos verbales del poeta. Si su estilo es barroco, si emplea palabras complejas o construcciones ornamentadas, se le etiqueta como barroco y la discusión termina allí, atrapada en un concepto rígido. O se le clasifica como poeta conversacional solo porque utiliza un ritmo directo, rompe la cuarta pared y se dirige al lector de tú a tú, en lugar de hablarle desde un pedestal de superioridad. Pero, ¿acaso estas categorías no terminan siendo estancas?

Octavio Paz critica también el psicoanálisis o la psicocrítica, señalando que estas disciplinas se limitan a la interpretación de símbolos. Si un poeta escribe *"Ay, amor, no fumes en la cama"*, el análisis

freudiano podría sugerir que tiene un conflicto con la figura materna, que ha quemado el nido materno, y se tejen interpretaciones que quizás nada tienen que ver con la verdadera intención del poema. Como dice Julito Jiménez: *"Eso está en un bolero. Lo de ayer fue un bolero. Échenle la culpa al bolero. Lo mío está más adelante"*.

El método estilístico puede aplicarse tanto a Mallarmé como a una colección de versos de almanaque. Si tomamos cualquier poema y analizamos su estilo sin considerar su esencia, caemos en un reduccionismo que demuestra la futilidad del método. Lo mismo sucede con las interpretaciones psicológicas, las biografías y otros estudios que intentan explicar el porqué, el cómo y el para qué de la creación de un poema.

La retórica, la estilística, la sociología, la psicología y el resto de las disciplinas literarias son imprescindibles para el estudio de una obra, pero no pueden decirnos nada sobre su naturaleza última. La dispersión de la poesía en múltiples formas heterogéneas podría llevarnos a construir un modelo ideal de poema. El resultado sería un monstruo o un fantasma. Es decir, esa absurda ambición de ciertas generaciones de definir la mejor forma de escribir poesía, como cuando se afirmó que el soneto era la cúspide del arte poético. Cada vez que llegamos a ese tipo de afirmaciones, nos encontramos, como plantea Octavio Paz, frente a un fantasma o un monstruo. La poesía no es la suma de todos los poemas.

Volvemos, entonces, al problema de intentar entender la poesía a través del poema. La multiplicidad de formas que adopta el poema impide una definición única. Cada creación poética es una unidad autosuficiente, lo que eleva el estándar para debatir sobre qué es y qué no es poesía. Cada poema es irreductible e irrepetible. En este sentido, es difícil no coincidir con Ortega y Gasset cuando afirma: *"Nada autoriza a señalar con el mismo nombre a objetos tan diversos como los sonetos de Quevedo, las fábulas de La Fontaine y el Cántico espiritual"*.

Pensemos en esto: ¿por qué llamamos poema al *Cantar de Mio Cid* y también a *Poción*, un poema del zuliano Julito Jiménez? Ambos son considerados poemas, pero ¿qué nos autoriza a llamarlos de la misma manera? Esta diversidad, que podría parecer un producto de la historia, como señala Octavio Paz, nos muestra que cada lengua y cada nación engendra la poesía de acuerdo con su momento y su genio particular. Sin embargo, el criterio histórico no resuelve el problema, sino que lo multiplica. Incluso dentro de un mismo periodo y una misma sociedad, la diversidad poética sigue reinando.

Sin embargo, aquí surge un nuevo obstáculo: dentro de la producción de cada poeta, cada obra es única, aislada e irreductible. Sería absurdo medir con el mismo patrón *El contraveneno de la ausencia* de Julio Jiménez y su primer libro, *Peticiones osadas*. Son momentos distintos, marca-

dos por transformaciones en la vida del poeta. La única nota común a todos los poemas consiste en que son obras, productos humanos, como los cuadros de los pintores o las sillas de los carpinteros. Ahora bien, los poemas son obras de una manera muy particular, señala Octavio Paz. Si nos detenemos a reflexionar, podemos preguntarnos: ¿cuál es el verdadero estilo? ¿Cuál es el verdadero oficio del poeta? Octavio Paz nos deja una certeza: el oficio del poeta es transformar la poesía en estado puro, eso que nos rodea, en un producto humano, en una obra. El poeta es el referente fundamental en este proceso; sin él, no hay posibilidad de obra.

Seguir la metafísica de Octavio Paz no es tarea sencilla. En un primer momento, podemos preguntarnos si el poema es una obra en proceso, sin fin, como ocurre en el teatro. En el teatro, cada función es distinta; cada puesta en escena, irrepetible. Algo similar ocurre con el poema. Sin embargo, Octavio Paz deja claro que el poema es un objeto único e irrepetible. Una vez que el poeta lo ha fijado en una forma, ese poema no puede volver a crearse de manera idéntica. Puede ser fotocopiado, pero no recreado en un nuevo acto de escritura.

Si un poeta escribe un poema motivado por una experiencia vital intensa—la muerte de un familiar, una ruptura amorosa—, esa emoción le dará la sensibilidad y el impulso necesario para su creación. Al día siguiente, aunque conserve el

mismo sentimiento y la misma historia, el poema que escriba será distinto. La poesía es mutable, y aunque las circunstancias sean idénticas, nunca se podrá escribir el mismo poema dos veces.

Rompe esa dialéctica entre lo general y lo particular. No hay forma de referirse a la especificidad de un poema sin verlo en sí mismo. No existe una manera general de definir la poesía. Me resulta difícil entender esas similitudes que el poeta plantea entre lo general y lo particular en la poesía.

Necesitamos traerlo al mundo de la poesía, donde puedas aprender a escuchar. Más adelante, en ese mismo libro, *El arco y la lira*, Octavio Paz nos ofrece un texto fundamental para quienes desean iniciarse en la literatura. Es un libro de teoría literaria en el que el autor expone conceptos variados e intenta formular una idea sobre la literatura desde el conocimiento moderno. Posteriormente, con otras obras, abordará conceptos más posmodernos, más diversos aún. Pero este libro es una síntesis de saberes. En él, Paz se atreve a decir algo que me parece maravilloso: la poesía es el espíritu del arte. Es el hálito, el aliento que poseen las obras maestras.

Cuando escuchas una sinfonía de Chaikovski y, al finalizar, te sientes conmovido sin poder explicar exactamente por qué, eso que te atrapó es la poesía. Es aquello inasible, indescriptible. Por eso, en ese primer párrafo donde Paz define la poesía con aseveraciones disímiles e incluso contradictorias—afirmando, por ejemplo, que es el pan

de los elegidos y, al mismo tiempo, un alimento maldito—, se percibe la esencia inaprensible del concepto. La poesía no puede atraparse del todo con palabras. Podemos intuir su existencia, sentirla, pero no reducirla a una definición absoluta. Es lo que percibimos en el teatro, en la música, en la literatura. La suma de todos esos elementos que nos conmueven y nos atrapan podría ser la poesía. Por eso, es tan difícil delimitarla.

Podríamos decir que la poesía es, a la vez, un don natural y una profundización del conocimiento de la palabra. Basándonos en lo que hemos leído de Octavio Paz, podemos afirmar que lo poético puede ser la condensación del azar. ¿Qué hace que las formas de una mujer nos resulten bellas? Es el resultado de la acumulación genética de siglos que, en un instante, se revela en la perfección de un cuerpo. ¿Qué hace que una tarde lluviosa en Maracaibo, a pesar del miedo que genera la posibilidad de que un techo se desplome, pueda parecernos hermosa, con un aura cenicienta? ¿Qué nos conmueve en un atardecer, en el reflejo de la luna? Son todas condensaciones del azar.

Si el azar, en su propia naturaleza, es capaz de producir una caracola y nos parece poética, ¿qué no podrá hacer un poeta, dotado del don de descifrar la naturaleza y encontrar los elementos para crear una obra? Porque esa es la clave: el poema debe ser concebido como una obra. Hay una intención en la poesía. No

se puede hacer un poema por azar, por casualidad. No se puede escribir un poema sin la voluntad de hacerlo. El poeta debe habitar esa capacidad de concebir lo bello.

El poema en prosa: lo lírico frente a lo narrativo

El estudio de la poesía implica necesariamente la reflexión sobre su forma. En la tradición literaria, la estructura del verso ha sido un elemento central en la configuración del lenguaje poético, determinando su ritmo, su musicalidad y su identidad estética. Sin embargo, la poesía en prosa desafía esta noción al trasladar lo poético a un espacio donde la estructura métrica desaparece, abriendo el debate sobre su verdadera naturaleza. Definir la poesía en prosa de manera sencilla sería afirmar que es la manifestación poética no escrita en versos. No obstante, esta descripción resulta reduccionista, pues la esencia de la poesía no reside únicamente en su disposición formal, sino en su capacidad de condensar imágenes, emociones y pensamiento a través del lenguaje. La poesía en prosa no es un simple traslado de lo lírico al discurso narrativo; más bien, representa una exploración de los límites entre ambos géneros, desdibujando sus fronteras tradicionales.

Para comprender el impacto de esta forma, es necesario remontarse a los orígenes de la prosa como vehículo literario. Hasta el siglo XI, la prosa se reservaba exclusivamente para el registro de hechos históricos, documentos oficiales y textos de carácter verídico. Toda manifestación literaria —incluyendo la narrativa y el drama— se escribía en verso, lo que

confería a los textos un carácter estructuralmente homogéneo. Sin embargo, este paradigma cambió con autores como Chrétien de Troyes, quien, al escribir relatos de ficción en prosa, trastocó la percepción de la realidad en la literatura.

Chrétien de Troyes, conocido por sus relatos sobre el Santo Grial y los caballeros de la Mesa Redonda, introdujo la prosa en la narrativa ficcional, un recurso que hasta entonces se empleaba únicamente para textos de carácter histórico o documental. Al hacerlo, dotó a sus relatos de una aparente veracidad, generando una confusión que perdura hasta nuestros días. La prosa, concebida como vehículo de la verdad, comenzó a alojar mundos imaginarios, lo que llevó a que muchas personas creyeran en la existencia real de elementos fantásticos como la fuente de la eterna juventud o el Santo Grial.

Este giro en el uso de la prosa marca un punto de inflexión en la literatura, pues demuestra que la estructura del lenguaje no solo modela la percepción estética de un texto, sino también su impacto en la interpretación del mundo. En este sentido, la poesía en prosa surge como una expresión que desafía las convenciones tanto de lo lírico como de lo narrativo, proponiendo una síntesis donde la intensidad del poema y la fluidez de la prosa conviven en un mismo espacio textual.

Así, la poesía en prosa no solo es una manifestación híbrida, sino una exploración del lenguaje en su estado más libre. En ella, lo poético se eman-

cipa de la métrica sin perder su esencia, lo que permite que la emoción, la imagen y la reflexión se desplieguen con una cadencia propia. Su existencia nos obliga a replantearnos las distinciones rígidas entre los géneros y a aceptar que la poesía, más que una cuestión de forma, es una experiencia de lo inefable traducida en palabras.

En la tradición literaria, las primeras grandes narraciones que hoy consideramos precursoras de la novela, como *La Odisea* de Homero, *La Ilíada* o, en el contexto romano, *La Eneida* de Virgilio, fueron concebidas en verso. Estas epopeyas, que relatan gestas heroicas y vastos periplos, pertenecen al género épico y, aunque en la actualidad las asociemos con la narrativa, originalmente no existía otra forma de plasmarlas que no fuera el verso. La literatura, en sus inicios, se forjó enteramente en esta estructura métrica, pues el verso no solo era la forma predilecta para la creación artística, sino la única aceptada por la sociedad.

Cualquier intento de escribir en prosa enfrentaba el rechazo cultural, pues esta se reservaba para registros históricos y documentos oficiales. No fue sino hasta tiempos modernos cuando la prosa adquirió legitimidad dentro de la ficción. Su incorporación en el ámbito narrativo significó no solo la invención de nuevas historias, sino también la transformación del lenguaje literario. La prosa se convirtió en un recurso válido para la expresión artística, permitiendo que la ficción no solo imaginara mundos, sino que también expe-

rimentara con la forma en la que eran narrados.
El paso del verso a la prosa no fue un fenómeno fortuito, sino una migración natural. Elementos esenciales del verso, como el ritmo y la cadencia, trascendieron su estructura métrica para encontrar cabida en la prosa poética. En su origen, el verso tenía una función práctica: servía como estrategia mnemotécnica en una sociedad donde la oralidad predominaba y la escritura era un privilegio de pocos. En la Edad Media, la mayoría de la población era analfabeta y el acceso a los textos escritos era limitado, por lo que la transmisión de historias dependía de la memoria colectiva.
Las manifestaciones literarias no se consumían en privado, como en la actualidad, sino que formaban parte de actos colectivos. El teatro, la música y la poesía eran espectáculos públicos, en los que el relato oral jugaba un papel central. Los juglares y trovadores memorizaban y recitaban extensos pasajes, valiéndose de la rima y el ritmo como herramientas para preservar y transmitir la tradición. Un ejemplo fundamental de esta práctica es *El Cantar de Mio Cid*, texto fundacional de la lengua española y muestra de la poesía épica o poesía de gestas.
Este poema, al igual que muchas epopeyas medievales, no nació de la escritura, sino de la recopilación de relatos orales que se fueron conformando a lo largo de los años. Basado en hechos históricos ocurridos en los últimos años del siglo XI, *El Cantar de Mio Cid* fue moldeado por la

tradición juglaresca, en la que la transmisión oral permitía que la historia evolucionara con cada nueva interpretación. La existencia de un héroe como el Cid Campeador, el conflicto con su rey y las hazañas de su destierro fueron temas que, a lo largo del tiempo, se transformaron en una gran narrativa épica, transmitida y enriquecida por generaciones de recitadores.

El verso fue, por siglos, el soporte natural de la literatura, no solo por su estética, sino por su funcionalidad. No obstante, la evolución de la escritura y la progresiva alfabetización permitieron que la prosa emergiera como una forma viable para la ficción, desplazando al verso como el medio exclusivo de la narrativa. Este cambio no eliminó la esencia poética del lenguaje, sino que la expandió, dando lugar a nuevas formas de experimentación, entre ellas, la poesía en prosa, donde lo lírico y lo narrativo convergen en una expresión híbrida que desafía las fronteras tradicionales de la literatura.

La transmisión de la literatura en sus primeras etapas estuvo profundamente ligada a la oralidad. Obras fundamentales como *El Cantar de Mio Cid* surgieron a partir de relatos que circulaban de boca en boca, hasta que fueron fijados por escrito. Si bien se estima que los hechos históricos en los que se basa ocurrieron en los últimos años del siglo XI, el texto que ha llegado hasta nosotros fue recopilado en el siglo XII. No obstante, la versión más antigua conserva algunas lagunas

debido a la pérdida de páginas iniciales, las cuales fueron reconstruidas posteriormente gracias a nuevas transcripciones realizadas en los siglos XIII y XIV.

Este proceso de fijación escrita fue posible gracias a la labor de sacerdotes y escribas que poseían el conocimiento necesario para registrar lo que escuchaban en mercados y plazas. La literatura, que hasta entonces pertenecía al dominio de la oralidad, comenzó así su tránsito hacia la escritura, permitiendo la preservación de relatos que, de otro modo, se habrían desvanecido con el tiempo. En el siglo XX, el filólogo Ramón Menéndez Pidal realizó una labor monumental en la estandarización y análisis del *Cantar de Mio Cid*, consolidando su lugar como una de las grandes epopeyas de la literatura española.

Paralelamente, mientras la poesía épica se establecía en la tradición escrita, la prosa comenzó a conquistar nuevos territorios dentro de la ficción. Chrétien de Troyes, en el siglo XII, fue una de las figuras clave en este proceso al introducir la prosa en la narrativa caballeresca. A partir de su obra, la literatura de caballerías se expandió, aunque la difusión de estas historias fue lenta, dado que las tendencias literarias en la época tardaban siglos en consolidarse y transmitirse de una lengua a otra.

La primera gran novela en prosa en español fue *Amadís de Gaula*, una obra que marcó el inicio de la narrativa caballeresca en la literatura hispánica. La historia de Amadís, hijo de reyes que,

al ser enviado al mar en un cesto para salvarlo de un destino incierto, es criado por una familia real adoptiva, evoca mitos ancestrales como el de Moisés. Con el tiempo, el joven se convierte en el más noble de los caballeros y vive un amor legendario con Oriana, cuyo epíteto en la novela, "la sin par", resalta la profundidad del vínculo que los une.

El impacto de *Amadís de Gaula* en la literatura fue significativo, no solo por su éxito, sino porque consolidó el uso de la prosa como vehículo narrativo. Su influencia se extendió hasta la llegada del Renacimiento, cuando Miguel de Cervantes, con *Don Quijote de la Mancha*, parodió la tradición caballeresca y la llevó a su declive definitivo. Este proceso de transformación literaria evidencia que el paso del verso a la prosa no fue un cambio repentino, sino una evolución natural, en la que la estructura formal de la literatura se adaptó a las necesidades de cada época.

El tránsito de la poesía épica a la narrativa en prosa refleja la constante redefinición de los géneros literarios. Si bien el verso fue, durante siglos, el único soporte de la creación artística, la consolidación de la prosa permitió una nueva exploración del lenguaje, abriendo camino a formas híbridas como la poesía en prosa, donde lo narrativo y lo lírico confluyen en una síntesis expresiva que trasciende las categorías tradicionales.

En *Amadís de Gaula*, la historia de amor entre el caballero y la sin par Oriana adquiere un carácter

casi mítico. En un punto culminante de la narración, ambos llegan ante un reino encantado cuyas puertas solo se abren ante la presencia de un amor verdadero, sincero y absoluto. La novela, a lo largo de sus cuatro libros, sigue el periplo del héroe, quien enfrenta incontables pruebas para demostrar su valor y alcanzar su destino junto a su amada.

Cuando es publicado en un solo volumen, *Amadís de Gaula* es una obra extensa y compleja que a menudo se ha visto reducida en ediciones abreviadas. Una de sus particularidades es el artificio literario con el que se presenta: el supuesto compilador del texto afirma haber encontrado antiguos manuscritos que narran esta historia y haberlos transcrito para convertirlos en un libro. Esta estrategia, utilizada con frecuencia en la literatura medieval y renacentista, busca otorgar credibilidad a la narración, insinuando que los hechos relatados podrían haber sido reales. La prosa, hasta entonces reservada para la documentación histórica, se convierte en un vehículo de ficción que juega con la percepción de la veracidad.

Este tránsito de la prosa al ámbito de la ficción también se percibe en el teatro. Un caso paradigmático es *La Celestina*, obra de Fernando de Rojas, publicada en 1499. Aunque formalmente se presenta como un texto dramático, su estructura dialogada y su desarrollo argumental se asemejan más a una novela moderna. Antes de Rojas, el teatro español seguía la tradición medieval del

verso rimado, una característica común en toda la dramaturgia europea de la época, incluyendo el teatro isabelino de William Shakespeare. La métrica versificada no solo confería musicalidad a los diálogos, sino que facilitaba su memorización por parte de los actores, un recurso imprescindible en un contexto en el que los textos escritos eran limitados.

Sin embargo, *La Celestina* introduce una innovación significativa: el uso predominante de la prosa en los diálogos. Este cambio marca una ruptura con la tradición teatral rimada y anticipa el desarrollo del teatro moderno. Si bien la obra conserva cierto ritmo en su estructura lingüística, el verso deja de ser un requisito indispensable para la dramaturgia, dando paso a una mayor naturalidad en la expresión de los personajes.

Este proceso de transformación literaria tuvo repercusiones en la narrativa posterior. La prosa, al liberarse de las restricciones métricas del verso, permitió una mayor fluidez en la narración, un rasgo fundamental en la evolución de la novela. Mientras que el verso impone una estructura rítmica que condiciona la cadencia del relato, la prosa otorga una libertad expresiva que facilita la inmersión en la historia. En este sentido, el desarrollo de la prosa narrativa supuso una revolución en la forma de contar historias, acercando la literatura a la espontaneidad del habla cotidiana.

Imaginar un mundo donde toda narración deba seguir una estructura métrica nos permite com-

prender la magnitud de este cambio. Si cada relato de la vida diaria tuviera que ser expresado en verso, la comunicación perdería parte de su espontaneidad y fluidez. La evolución hacia la prosa no solo transformó la manera de narrar, sino que permitió que la literatura reflejara con mayor fidelidad la complejidad del pensamiento y la naturaleza de la comunicación humana. Con ello, la narrativa adquirió un nuevo dinamismo, en el que el ritmo ya no estaba determinado por la métrica, sino por la cadencia propia del lenguaje y la intención del relato.

La prosa otorgó a la narrativa una libertad expresiva que el verso, con su rigidez métrica, no permitía. Su expansión dentro del mundo literario abrió paso a nuevas formas de escritura, como la literatura epistolar, que adquirió gran popularidad entre los siglos XIV y XV, en un contexto marcado por el auge de la burguesía en Europa Central y Occidental. En particular, la literatura epistolar francesa se convirtió en un espacio de refinamiento estilístico, donde las cartas no solo servían como medio de comunicación, sino como un ejercicio literario en sí mismo. Escritoras de la época, muchas de ellas dirigidas a un público femenino, cultivaron este género con una destreza que combinaba la elegancia narrativa con la vivacidad de la crónica social.

Este proceso de consolidación de la prosa como vehículo narrativo culminaría con una de las obras más revolucionarias de la literatura en español:

Don Quijote de la Mancha, de Miguel de Cervantes. Con esta novela, la prosa no solo se afianzó como el medio idóneo para la ficción, sino que también se convirtió en una herramienta para cuestionar las fronteras entre lo real y lo imaginario. Cervantes, en su magistral juego literario, retomó la estrategia ya utilizada por Chrétien de Troyes: la de hacer creer al lector que la historia que se cuenta es auténtica, presentándola como la transcripción de un manuscrito hallado.

La vida de Cervantes estuvo marcada por la adversidad. Nacido en una sociedad monárquica estamental, donde la movilidad social era casi imposible sin el favor de la nobleza, buscó reconocimiento a través de la guerra. Formó parte de la Armada Española y participó en la batalla de Lepanto, donde recibió una grave herida que lo dejó con la movilidad reducida en una de sus manos, lo que le valió el apodo de "el manco de Lepanto". Posteriormente, fue capturado por corsarios otomanos y pasó varios años como prisionero en Argel, hasta que fue rescatado y pudo regresar a España.

Sin embargo, la fortuna no le sonrió en su tierra natal. Enfrentó problemas económicos que lo llevaron a prisión en varias ocasiones. Fue en una de esas estancias en la cárcel donde, sumido en la pobreza y el desencanto, concibió a dos de los personajes más célebres de la literatura universal: Don Quijote de la Mancha y su inseparable escudero, Sancho Panza. En ellos, Cervantes condensó las tensiones entre un mundo que se resistía a

los cambios y una modernidad incipiente que ya no se regía por los ideales caballerescos.

Don Quijote de la Mancha no solo satirizó las novelas de caballerías, sino que transformó la forma de contar historias. A través de la prosa, Cervantes dotó a sus personajes de una profundidad psicológica sin precedentes, introduciendo un dinamismo narrativo que rompió con las estructuras tradicionales del relato. La fluidez de la prosa permitió que el discurso se desarrollara con una naturalidad imposible de lograr en verso, marcando así el nacimiento de la novela moderna.

La evolución de la prosa en la literatura no fue un cambio superficial, sino una transformación fundamental en la manera en que la humanidad se narra a sí misma. Con la llegada de la prosa, la literatura adquirió un realismo y una versatilidad que la hicieron más accesible y universal. La narrativa dejó de ser un ejercicio de memorización colectiva para convertirse en una exploración profunda de la condición humana, una travesía que sigue vigente en la literatura contemporánea.

Con *Don Quijote de la Mancha*, Miguel de Cervantes no solo construyó una sátira de las novelas de caballerías, sino que estableció un método de ironía y burla que trascendió el género narrativo. Su obra no se limita a contar una historia, sino que incluye un análisis implícito del propio acto de narrar, un cuestionamiento del teatro, de la poesía y, en última instancia, de la vida misma y del papel del autor en la creación literaria.

A menudo, quienes mencionan *Don Quijote* reducen la obra a la imagen de los molinos de viento, convirtiéndolos en un símbolo manido y reiterativo. Sin embargo, el episodio de los molinos de viento ocurre en el capítulo cinco del primer tomo y no vuelve a repetirse en toda la novela. No es un motivo recurrente ni un eje central de la trama, sino un incidente aislado dentro de una obra que explora temas mucho más profundos. La verdadera innovación del *Quijote* radica en su estructura narrativa, en su capacidad de romper con los moldes tradicionales de la ficción y de introducir recursos que anticiparon, de manera asombrosa, técnicas narrativas modernas.

Uno de los momentos más reveladores de esta experimentación ocurre entre los capítulos diez y once del primer tomo, cuando Don Quijote se encuentra con un Vizcaíno. En esta escena, el caballero enfrenta a un adversario que no lo ve como un loco, sino que acepta su desafío en igualdad de condiciones. Ambos desenvainan sus espadas y, justo en el clímax del enfrentamiento, el capítulo se interrumpe abruptamente. En lugar de ofrecer una continuación inmediata de la acción, Cervantes introduce un recurso inesperado: la voz de un narrador externo que confiesa haber encontrado el manuscrito original de la historia y haberse quedado sin más material para continuarla.

Este giro, que rompe con la linealidad del relato, introduce un juego metanarrativo que descoloca al lector. El narrador nos cuenta que adquirió el

manuscrito de un niño en un mercado, quien, a su vez, lo había hallado entre unos legajos olvidados. Al no disponer del final de la historia, decide reconstruirla por su cuenta. Con este recurso, Cervantes no solo juega con la autenticidad del relato, sino que subvierte la relación entre ficción y realidad, colocando al lector en un espacio intermedio donde las fronteras entre lo narrado y lo vivido se desdibujan.

Este momento, lejos de ser un simple artificio literario, anticipa el concepto moderno del "cambio de cámara" en el cine. La interrupción de la acción, la entrada en escena de un narrador externo y el replanteamiento de la autoría dentro del texto son estrategias que generan un efecto de distanciamiento y conciencia narrativa. En este sentido, *Don Quijote* no solo marcó el nacimiento de la novela moderna, sino que introdujo innovaciones estructurales que resonarían en la literatura siglos después.

Cervantes logró, a través de la prosa, un equilibrio entre el humor, la ironía y la reflexión filosófica. *Don Quijote de la Mancha* no es solo una historia sobre un caballero enloquecido por la lectura de novelas de caballerías, sino una profunda indagación sobre la naturaleza de la ficción y su impacto en la percepción de la realidad. En su aparente locura, Don Quijote revela las contradicciones de su tiempo y, al hacerlo, nos obliga a cuestionar las nuestras. La obra, lejos de envejecer, sigue vigente porque plantea interrogantes universales sobre

la imaginación, la identidad y el poder transformador de la literatura.

Uno de los mayores logros de *Don Quijote de la Mancha* es la complejidad de su estructura narrativa. Cervantes no solo inventó personajes memorables o introdujo la ironía como herramienta crítica, sino que transformó radicalmente la manera de contar historias. En un momento clave de la novela, el lector se encuentra con un giro inesperado: el narrador, que hasta entonces parecía contar la historia de manera tradicional, de pronto revela que el texto que hemos estado leyendo no es suyo, sino una transcripción de un supuesto manuscrito escrito por un historiador árabe llamado Cide Hamete Benengeli.

Con este recurso, Cervantes rompe la ilusión de continuidad narrativa, abre el plano y muestra al lector el artificio detrás del relato. Es un momento de metanarrativa pura, en el que se introducen nuevos niveles de conciencia dentro del texto. A partir de aquí, la novela deja de ser simplemente la historia de un caballero enloquecido y se convierte en un juego de espejos, donde múltiples voces se superponen y cuestionan la propia naturaleza de la ficción.

Este procedimiento es revolucionario porque introduce la multiplicidad de narradores de manera consciente y estructurada. Antes de Cervantes, la literatura no había explorado este recurso de forma tan deliberada. Existen narradores diversos en textos medievales, pero no con la intención

de generar un discurso sobre la narración misma. Con *Don Quijote*, Cervantes despliega una arquitectura narrativa en la que no solo está el narrador principal, sino que también aparece un "Cervantes tercero", una voz que se desliza dentro y fuera del relato, interviniendo, comentando y, en ocasiones, ridiculizando a su propio personaje.

Desde ese momento, Cervantes no se limitará a contar la historia, sino que se convertirá en un interlocutor dentro de su propia obra. Su narrador no solo describe, sino que opina, ironiza y cuestiona. Esto, en parte, es lo que llevó a Miguel de Unamuno a escribir *Vida de Don Quijote y Sancho*, un ensayo en el que propone un Quijote sin Cervantes. Unamuno veía en Cervantes a un narrador que saboteaba constantemente el idealismo del caballero, una presencia burlona que torpedeaba con comentarios y anotaciones la grandeza del personaje.

Don Quijote, según Unamuno, es el epítome de la nobleza de espíritu: un hombre que cree en la bondad, en la transformación del ser humano y en la posibilidad de construir un mundo mejor a través de la palabra y la acción. Sin embargo, Cervantes se encarga de ridiculizarlo, de socavar sus ideales con una prosa en la que lo poético y lo grotesco coexisten en un delicado equilibrio.

Más allá de la ironía, la obra de Cervantes es un testimonio de la riqueza del lenguaje y de la capacidad de la literatura para capturar la complejidad del pensamiento humano. La forma en que Don

Quijote habla, la cadencia de sus monólogos y la manera en que el ritmo narrativo cambia según el personaje que interviene son muestras de un genio literario que entendió que la prosa podía ser tan expresiva y musical como el verso. En cada uno de estos cambios de tono, en cada pasaje hilarante o melancólico, Cervantes reafirma el poder del lenguaje para moldear la realidad y, al mismo tiempo, cuestionarla.

Así, *Don Quijote de la Mancha* no solo representa la consolidación de la prosa como el gran medio de la ficción moderna, sino que también marca un punto de inflexión en la historia de la literatura. Con su estructura innovadora y su riqueza estilística, la obra de Cervantes sigue siendo, siglos después, una fuente inagotable de reflexión sobre el arte de narrar y el papel de la literatura en la construcción de la realidad.

Algunos pasajes de *Don Quijote de la Mancha* parecen estar compuestos con una cadencia poética, anticipando lo que hoy identificamos como prosa poética. En este sentido, la obra de Cervantes contiene un germen de esta forma literaria, en la que el ritmo y la expresividad del lenguaje juegan un papel tan importante como la narración misma.

El impacto del *Quijote* no se limitó a su primera publicación. Como es sabido, tras la aparición del primer tomo en 1605, surgió una segunda parte apócrifa, escrita por un tal Alonso Fernández de Avellaneda, que intentaba apropiarse de la historia y continuarla sin la intervención de su creador.

Este desafío impulsó a Cervantes a completar su propia secuela en 1615, asegurando el destino de su personaje al hacer que Don Quijote muera al final de la novela. Con este gesto, el autor ponía fin definitivo a la historia, impidiendo nuevas intervenciones de otros escritores.

Paradójicamente, la obra no tuvo un impacto inmediato en España, sino que fue su traducción al francés, una década después de la muerte de Cervantes en 1616, lo que la catapultó a la escena literaria internacional. Durante siglos, el francés fue el idioma de la diplomacia y la cultura, desempeñando un papel similar al que tiene hoy el inglés. Quien deseara moverse en círculos intelectuales europeos debía conocer el francés, lo que convirtió la traducción del *Quijote* en un acontecimiento crucial para su difusión.

Autores como Jorge Luis Borges, con su habitual ironía, llegaron a afirmar que la versión francesa del *Quijote* era superior al original de Cervantes, sugiriendo que la traducción había mejorado la obra. Más allá de esta provocación, lo cierto es que la internacionalización del *Quijote* consolidó su estatus como una obra fundamental de la literatura universal.

Para el siglo XVIII, la novela ya era un referente clave del pensamiento literario y una bandera del Romanticismo. En este punto, conviene insistir en el papel transformador del movimiento romántico, que alteró de manera radical la relación entre el arte y la sociedad. Antes del Romanticis-

mo, el arte estaba al servicio de las cortes y del mecenazgo de los monarcas; con el Romanticismo, el arte se convirtió en una fuerza capaz de cambiar paradigmas, desafiar el poder y moldear el espíritu de una época.

Un ejemplo ilustrativo de este impacto es la historia de la *Tercera Sinfonía* de Beethoven, originalmente concebida como un homenaje a Napoleón Bonaparte. Beethoven admiraba al general francés por encarnar los ideales revolucionarios de libertad e igualdad, pero cuando Napoleón se autoproclamó emperador en 1804, el compositor sintió tal decepción que decidió borrar su nombre del título de la sinfonía, renombrándola como *Heroica*. Este acto simbólico no fue menor: influyó en la percepción que la sociedad vienesa tenía de Napoleón y evidenció el poder del arte para modelar la opinión pública.

Este episodio es solo uno de los muchos ejemplos de cómo los artistas románticos lograron transformar la realidad a través de su obra. En este contexto, *Don Quijote* se convirtió en un emblema de la lucha entre el ideal y la realidad, un símbolo del anhelo de trascendencia frente a un mundo pragmático y desencantado. Con el tiempo, la figura de Don Quijote pasó de ser una sátira de los libros de caballerías a convertirse en un arquetipo universal del soñador obstinado, aquel que persiste en su visión del mundo a pesar de la adversidad.

De este modo, la obra de Cervantes no solo marcó un hito en la literatura, sino que también sen-

tó las bases para una concepción del arte como vehículo de transformación. El *Quijote* trascendió su tiempo y su contexto para convertirse en un referente atemporal, un punto de encuentro entre la narración, la poesía y la reflexión filosófica sobre el destino humano.

Ludwig van Beethoven es, sin duda, el más grande exponente musical del Romanticismo. Su obra no solo consolidó la transición entre el Clasicismo y el nuevo movimiento, sino que también encarnó el espíritu de libertad que definió a toda una época. Pero el impacto del Romanticismo no se limitó a la música; en la pintura, en la literatura y en el pensamiento filosófico, esta corriente influyó profundamente en la manera en que los pueblos entendieron sus ansias de emancipación y autodeterminación.

Los pintores románticos lograron transformar en imágenes los ideales de la Ilustración, convirtiendo en formas y colores lo que muchos no podían leer en los textos de Rousseau, Voltaire o Montesquieu. En un mundo donde el analfabetismo era la norma hasta bien entrado el siglo XX, el arte pictórico se convirtió en un vehículo esencial para la difusión de ideas. Los lienzos de artistas como Eugène Delacroix y Francisco de Goya no solo ilustraban la realidad de su tiempo, sino que también la cuestionaban, despertando el sentido de identidad y rebelión en quienes los contemplaban.

El Romanticismo redefinió el arte como una herramienta de transformación del mundo. A

partir de este movimiento, el arte dejó de ser un mero objeto de entretenimiento cortesano y comenzó a ser temido y respetado por su capacidad de influencia social. La literatura, en particular, adquirió un estatus superior dentro de las bellas artes, y los escritores dejaron de ser vistos como meros cronistas o servidores de la nobleza para convertirse en figuras de relevancia intelectual y política.

En la Edad Media, la autoría de las obras literarias era secundaria; la mayoría de los textos eran anónimos, transmitidos oralmente o copiados en monasterios sin que importara el nombre del autor. Sin embargo, hacia el final de la Edad Media y el inicio del Renacimiento, comenzó a consolidarse la figura del escritor como un artista cuya identidad era tan importante como su obra. Este reconocimiento alcanzó su punto culminante en el Romanticismo, donde el escritor pasó de ser un simple narrador de historias a convertirse en una figura peligrosa, un agente de cambio capaz de desafiar el orden establecido con sus palabras.

Los escritores románticos fueron, en muchos casos, los grandes líderes intelectuales de sus sociedades. Sus ideas, plasmadas en novelas, ensayos y manifiestos, inspiraron revoluciones y transformaciones políticas. En América Latina, un ejemplo paradigmático de esta figura es Simón Bolívar, considerado uno de los grandes pensadores románticos del continente. Bolívar no solo lideró

la independencia de varias naciones, sino que lo hizo con un discurso profundamente arraigado en los ideales del Romanticismo. Su obra epistolar, con más de 2,000 cartas conservadas, demuestra su capacidad para articular una visión del mundo en la que la libertad y la autodeterminación de los pueblos eran principios irrenunciables.

El *Delirio sobre el Chimborazo*, una de sus piezas más emblemáticas, es un claro ejemplo del lirismo romántico aplicado a la visión política. En este texto, Bolívar no solo se describe a sí mismo ascendiendo la imponente montaña ecuatoriana, sino que transforma su travesía en una alegoría de su misión libertadora. Desde la cumbre, contempla la historia y el destino de los pueblos americanos, dotando su discurso de una dimensión casi profética.

Con el Romanticismo, la literatura dejó de ser solo un reflejo de la realidad para convertirse en una fuerza capaz de modelarla. Los escritores, antes relegados al entretenimiento de las cortes, se convirtieron en voces poderosas que desafiaban imperios, cuestionaban dogmas y encendían la llama de la revolución. Así, la palabra escrita adquirió una importancia sin precedentes, convirtiéndose en un arma de transformación y resistencia que sigue vigente hasta nuestros días.

El poema en prosa es, en esencia, una manifestación del ideal romántico de la libertad total en la escritura. Si el Romanticismo proclamó que el género total debía ser aquel que abarcara todas

las formas de expresión, entonces, según su lógica, la novela debía convertirse en el espacio definitivo de la literatura. Esta idea no es casual: la novela, tal como la concibió Cervantes con *Don Quijote de la Mancha*, es un género que trasciende cualquier clasificación rígida, pues en ella coexisten el teatro, el ensayo, la poesía y la reflexión filosófica. Es una estructura flexible y expansiva que permite el análisis del mundo desde múltiples perspectivas, y es precisamente esta amplitud la que la vuelve un espacio peligroso para los poderes establecidos.

Desde el Romanticismo, la novela se concibió como el vehículo de la absoluta libertad creativa. La invitación era clara: todo escritor debía abrazar la novela, porque solo a través de ella se podría alcanzar la libertad plena. En esta noción de libertad se incluía no solo la elección del contenido y la estructura narrativa, sino también el derecho del individuo a expresarse sin restricciones. La prosa se convirtió en un terreno ilimitado donde todo era posible: podía albergar versos, incorporar la musicalidad de la rima, jugar con los ritmos y desafiar cualquier imposición formal.

Este concepto de libertad literaria no era ajeno al contexto social y político de la época. El Romanticismo no solo buscaba transformar la literatura, sino también reivindicar la autonomía del individuo en todos los aspectos de la vida. Se trataba de una visión en la que el derecho a escoger a

quién amar, cómo expresarlo y bajo qué bandera vivir formaba parte de la misma lucha. En este sentido, el poema en prosa nació como una consecuencia lógica de este paradigma: un espacio donde la fusión de formas y estilos refleja la multiplicidad de la experiencia humana.

No obstante, el verso no desapareció. Aunque la prosa se convirtió en el medio dominante de la expresión literaria, lo lírico siguió existiendo como una dimensión esencial del lenguaje poético. La lírica es el germen de toda la literatura occidental y su vínculo con la música es innegable. De hecho, el origen del término proviene de la *lira*, el instrumento musical que los griegos utilizaron para acompañar sus composiciones poéticas. Este instrumento fue también el punto de partida de la escritura musical en Occidente, pues los primeros intentos de registrar la música surgieron a partir de la necesidad de preservar la manera en que debían ejecutarse sus cuerdas.

Así, el poeta lírico no solo era un escritor, sino también un músico. Tocaba la lira mientras recitaba versos, improvisando sobre la base de su ritmo y su sonoridad. En este ejercicio, exploraba su propia interioridad, dando voz a sus deseos, temores, alegrías y frustraciones. Esta práctica, que más tarde encontraría ecos en las técnicas del automatismo surrealista, representaba una forma primigenia de expresión espontánea, en la que el lenguaje se dejaba fluir sin restricciones, convirtiéndose en un canal directo entre el pensamiento y la palabra.

La relación entre la música y la poesía nunca se ha disuelto por completo. A pesar de la supremacía de la prosa en la literatura moderna, la necesidad de lo lírico persiste, porque en la esencia misma del lenguaje poético se encuentra la búsqueda de ritmo, de cadencia, de una musicalidad que resuene más allá del significado de las palabras. Así, el poema en prosa puede verse como un puente entre ambos mundos: un espacio donde la libertad de la prosa y la profundidad de la lírica se funden en una sola voz.

Dentro de la tradición literaria, la poesía lírica se distancia de otros géneros como la épica y la dramática. Mientras que los poetas épicos se dedicaban a narrar batallas y gestas heroicas, como en *La Ilíada* de Homero, los poetas dramáticos, en cambio, escribían textos concebidos para ser representados en los grandes festivales de teatro. Autores como Esquilo y Sófocles encontraron en el drama trágico una forma de expresión que no solo les permitía transmitir sus visiones del mundo, sino también ganarse la vida.

En la Grecia antigua, el poeta podía vivir de dos maneras: escribiendo tragedias para los festivales teatrales, donde el ganador obtenía un reconocimiento que no solo le otorgaba prestigio, sino también un premio económico financiado por los agricultores, quienes organizaban estos eventos en honor a sus dioses con la esperanza de obtener buenas cosechas; o bien, dedicándose a la poesía lírica, acompañando su canto con la lira en

reuniones y banquetes, como un trovador que ganaba su sustento entreteniendo a quienes poseían los medios para pagar por su arte. Este último modo de vida se asemeja a la figura del músico contemporáneo que canta en bares y reuniones, llevando consigo la esencia de la bohemia.

Con la llegada del Romanticismo, la lírica se mantuvo como un elemento esencial de la literatura, pero la narrativa adquirió una dimensión más profunda y consciente. La prosa se convirtió en el medio ideal para expresar las inquietudes filosóficas, políticas y emocionales de una época marcada por la exaltación del individuo y la lucha por la libertad. En Francia, el Romanticismo alcanzó su punto culminante en la obra de Víctor Hugo, quien supo combinar el lirismo con la narrativa de manera magistral.

En una obra monumental como *Los miserables*, se percibe esta fusión de géneros. Hugo no se limita a narrar una historia; su prosa está impregnada de imágenes poéticas, metáforas y momentos de gran lirismo que trascienden la simple narración de los hechos. Su estilo responde a la idea romántica de la literatura como un espacio de absoluta libertad.

La narrativa romántica no es solo un ejercicio de relato, sino un terreno en el que convergen la poesía, el drama y la reflexión filosófica. En este sentido, se alinea con la tradición iniciada por Cervantes en *Don Quijote de la Mancha*, donde la novela se convierte en un género total, capaz de albergar distintos registros y perspectivas. Así, el Roman-

ticismo no solo transformó la literatura, sino que estableció un modelo de escritura en el que la prosa se expandía más allá de sus límites tradicionales, abrazando la expresividad propia de la poesía y la profundidad del pensamiento filosófico.

Este carácter híbrido es precisamente lo que distingue la narrativa romántica de la novela convencional. En ella, la prosa no es solo un vehículo para contar historias, sino un espacio de exploración estética y emocional que permite al escritor moverse libremente entre lo narrativo y lo lírico, rompiendo con las estructuras rígidas del pasado y abriendo nuevas posibilidades expresivas.

Después del esplendor del Romanticismo, la narrativa experimentó un giro radical que la llevó hacia una mayor concentración en los aspectos puramente narrativos, dejando de lado el lirismo que había caracterizado la prosa romántica. Esta transformación, que en muchos sentidos representó una reacción contra los excesos idealistas del movimiento anterior, dio lugar al Realismo y posteriormente al Naturalismo.

Los escritores naturalistas, como Émile Zola con *Nana* o Gustave Flaubert con *Madame Bovary*, rechazaron la visión embellecida de la vida y se propusieron retratar la realidad con una crudeza sin concesiones. En lugar de utilizar la literatura como un espacio para la exaltación del espíritu humano, la emplearon como una herramienta para exponer su miseria, su tragedia y su corrupción. Su premisa era clara: la literatura no debía

adornar la realidad, sino mostrarla tal como es, sin filtros ni florituras.

Uno de los casos más emblemáticos es el de Honoré de Balzac, quien, con su ambicioso proyecto de *La comedia humana*, escribió decenas de novelas con la intención de plasmar un retrato total del espíritu humano. En su obra, la literatura se convirtió en una observación minuciosa de la sociedad, explorando sus contradicciones, sus miserias y sus grandezas sin recurrir a la idealización romántica.

El Naturalismo, en particular, se apartó por completo de la prosa poética y del tono lírico en la narrativa. Su objetivo era retratar la verdad más cruda del hombre, su naturaleza conflictiva y su destino trágico. Un ejemplo claro de esto es *Nana*, de Émile Zola, una novela desgarradora que despoja a su protagonista de cualquier atisbo de idealización. Nana, una vedette de los teatros parisinos, seduce a la alta burguesía y se convierte en un símbolo del deseo y la decadencia. Sin embargo, al conocer su historia y sus motivaciones más profundas, el lector experimenta una conmoción que trasciende el juicio moral y expone la implacable realidad social que la rodea.

El impacto del Naturalismo no se limitó a la narrativa. Mientras los novelistas se sumergían en la crudeza de la existencia, la poesía también experimentó una transformación. En la Francia del siglo XIX, los poetas líricos reaccionaron de manera diferente ante la nueva realidad literaria. Si el Naturalismo se enfocó en la fatalidad y la corrupción

del mundo, la poesía exploró otros caminos, buscando nuevas formas de expresión que rompieran con las estructuras tradicionales y ofrecieran un lenguaje más simbólico y sugerente.

El siglo XIX fue, en este sentido, una época de tensiones y redefiniciones dentro de la literatura. Mientras la novela evolucionaba hacia una representación más objetiva y desprovista de lirismo, la poesía buscaba una renovación en la que el simbolismo y la experimentación del lenguaje adquirían un protagonismo inédito. Esta divergencia marcó el inicio de nuevas formas de escritura que, en las décadas siguientes, seguirían desafiando los límites entre lo narrativo y lo poético.

En el desarrollo de la poesía del siglo XIX, surgió un movimiento que priorizaba la perfección formal del poema sobre su contenido: el Parnasianismo. Para los poetas parnasianos, la belleza del poema residía en su estructura, en la precisión métrica y en la elección innovadora y meticulosa de las palabras. Consideraban que lo más importante no era lo que el poema decía, sino cómo sonaba, cómo se construía y qué tan impecable era su composición.

El nombre del movimiento proviene de *Le Parnasse Contemporain*, una serie de publicaciones francesas que reunían a poetas dedicados a esta búsqueda de la perfección estética. En la mitología griega, el Parnaso era el monte sagrado de Apolo y las musas, el símbolo de la inspiración divina, y los parnasianos, al sentirse dueños de una técnica impecable, se creían dignos de ocupar un lugar en este

"cielo poético". En su visión elitista, solo quienes lograban la métrica adecuada podían considerarse verdaderos poetas; quienes no alcanzaban esa maestría quedaban fuera del Parnaso.

A pesar de su rigor técnico, el Parnasianismo dejó un legado reducido en la historia de la poesía. Su apego excesivo a la forma lo volvió un movimiento anquilosado, incapaz de renovarse. Sin embargo, tuvo seguidores en distintas partes del mundo, incluyendo América Latina. En Venezuela, por ejemplo, el poeta zuliano Udón Pérez se identificaba con esta corriente, reflejando la influencia que las modas literarias europeas ejercían sobre la poesía de la época.

En contraposición al Parnasianismo, surgió el Simbolismo, un movimiento que revolucionó la poesía al otorgarle una dimensión más abstracta, musical y evocadora. A diferencia de los parnasianos, los simbolistas no buscaban la perfección métrica ni la precisión formal, sino la exploración del significado oculto detrás de las palabras. Stéphane Mallarmé, uno de sus máximos exponentes, llevó esta experimentación al límite en su obra *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard* (*Un golpe de dados jamás abolirá el azar*), publicada póstumamente en 1897.

Este libro, una de las piezas más revolucionarias de la poesía moderna, rompe con la métrica tradicional y expande el concepto de verso libre. Mallarmé desmonta la estructura convencional del poema y le confiere al ritmo una independencia absoluta,

desligándolo de la forma. En su obra, el ritmo no depende de la distribución de los versos en la página, sino de la fuerza interna de las palabras, de su cadencia y de su disposición tipográfica.

Esta concepción de la poesía se acerca a la idea de la prosa poética, no porque imite la estructura de la prosa, sino porque libera la musicalidad del poema de las restricciones formales del verso. La prosa, al organizarse en bloques textuales, adquiere un ritmo propio a través de las palabras, demostrando que la musicalidad del lenguaje no requiere una disposición específica para existir.

La llegada de las vanguardias en el siglo XX llevó esta exploración aún más lejos. Movimientos como el Dadaísmo y el Futurismo hicieron de la experimentación formal un acto de libertad absoluta, llevando la poesía y la narrativa a nuevas dimensiones expresivas. En este contexto, la influencia de Mallarmé resultó fundamental: su ruptura con la métrica tradicional abrió el camino para que la poesía se reinventara una y otra vez, explorando los límites entre lo lírico y lo narrativo, lo formal y lo espontáneo.

En definitiva, la evolución de la poesía y la prosa poética a lo largo de los siglos ha sido una historia de tensión entre la estructura y la libertad, entre la forma y el ritmo interior del lenguaje. Movimientos como el Parnasianismo, el Simbolismo y las vanguardias han demostrado que la literatura no es estática, sino que se encuentra en constante redefinición, siempre buscando nuevas maneras

de capturar la complejidad del pensamiento y la sensibilidad humana.

Stéphane Mallarmé, considerado uno de los grandes poetas franceses, sentó las bases para la revolución estética que estallaría en el siglo XX. Su obra, publicada a finales del siglo XIX, marcó una transición fundamental en la poesía, influyendo en los movimientos vanguardistas que surgirían en las primeras décadas del siglo siguiente.

Con el cambio de siglo, las vanguardias comenzaron a desarrollarse en distintos países de Europa. En Italia, el Futurismo proclamó la exaltación del movimiento, la velocidad y la modernidad; en Inglaterra, un grupo de poetas, entre ellos Ezra Pound, se inspiró en las innovaciones literarias de otras lenguas para transformar el uso del idioma inglés; mientras que en Alemania, el Expresionismo emergió como una respuesta visceral a la brutalidad de la Primera Guerra Mundial.

El Expresionismo, en particular, no solo tuvo un impacto en la literatura, sino también en el cine y en las artes plásticas. Su esencia residía en la necesidad de expresar, con crudeza y desesperación, las emociones más profundas del ser humano. Los poetas expresionistas, como Georg Trakl, fueron testigos de una época marcada por la devastación y la muerte. En sus versos, se percibe el horror de un mundo desgarrado por la guerra, donde la juventud se perdía entre trincheras, gases tóxicos y explosiones de minas personales.

Esta misma fuerza expresiva se trasladó al cine, donde el expresionismo alemán creó imágenes de alto impacto emocional. Películas como *El gabinete del doctor Caligari* o *El ángel azul* utilizaron contrastes extremos, rostros marcados por un maquillaje intenso y escenarios de geometría distorsionada para transmitir la angustia y la desesperación de una sociedad en crisis. A través de esta estética, los cineastas buscaban no solo narrar una historia, sino hacer sentir al espectador cada emoción con una intensidad casi insoportable.

En 1916, en plena guerra, surgió el Dadaísmo en Zúrich, un movimiento que llevó la ruptura artística a su máxima expresión. Fundado por Tristan Tzara y otros artistas exiliados, el Dadaísmo se opuso frontalmente a toda lógica y estructura preestablecida. Sus manifiestos, repletos de provocaciones y absurdos, desafiaban las normas del arte y la literatura, proponiendo una poética del caos y el azar.

Pocos años después, en 1924, André Breton publicó el *Manifiesto del surrealismo*, dando origen al movimiento que transformaría la literatura, la pintura y el cine en las décadas siguientes. Ese mismo año, se publicó *Los campos magnéticos*, el primer libro surrealista y un experimento pionero en la escritura automática y los cadáveres exquisitos. Este libro, compuesto por fragmentos que fluyen libremente sin las ataduras de la lógica racional, es una obra fundamental para comprender la evolución de la poesía en prosa en el siglo XX.

En esta misma época, Tristan Tzara publicó *El hombre aproximativo*, un poemario que, al igual que *Los campos magnéticos*, desafiaba las normas tradicionales de la poesía. Aunque ambos libros están escritos en verso, su libertad estructural y su rechazo de la métrica convencional los acercan a la prosa poética. Estos experimentos literarios fueron cruciales para el desarrollo de una escritura que, después de la Segunda Guerra Mundial, encontraría en la prosa poética un espacio de expresión en el que la forma y el contenido se fusionarían en una síntesis de absoluta libertad.

La literatura del siglo XX, marcada por las vanguardias, redefinió los límites entre los géneros. A partir de estos movimientos, la poesía dejó de depender de la métrica, la rima y la disposición en verso para explorar nuevas formas de ritmo y musicalidad dentro de la prosa. La influencia de Mallarmé, el Dadaísmo y el Surrealismo sentó las bases para una escritura en la que la poesía ya no estaría limitada por la estructura tradicional, sino que encontraría en la prosa un espacio de exploración infinita.

A medida que Francia comenzaba a recomponerse tras la devastación de la Segunda Guerra Mundial, los grandes nombres de la literatura regresaban a su país después de años de exilio y desplazamiento. André Breton, el líder del Surrealismo, había pasado un tiempo en América, recorriendo lugares como México y Martinica mientras París permanecía bajo la ocupación

nazi entre 1940 y 1944. Jean-Paul Sartre, por su parte, también se había desplazado por distintos rincones del mundo, mientras que poetas como Paul Éluard y otros exponentes de la literatura francesa intentaban preservar su arte en medio del caos.

El regreso de estos escritores a un París marcado por la guerra fue un punto de inflexión. Volvieron a una ciudad que había sido tomada, bombardeada y sometida, pero no destruida en espíritu. De esta experiencia de derrota y recuperación surgió un sentimiento que combinaba el pesimismo con un optimismo tenaz: la convicción de que, desde las sombras y el sufrimiento, podían construirse nuevas formas de expresión literaria. Fue en este contexto donde emergieron obras trascendentales como *El extranjero* y *La peste* de Albert Camus, novelas que, más allá de su trama específica, pueden leerse como reflexiones sobre el absurdo de la existencia y las devastaciones de la guerra.

Estos escritores, marcados por la experiencia del conflicto, impulsaron una nueva manera de concebir la narrativa, dando origen a lo que se conoció como el *Nouveau Roman* o "Nueva Novela". Este movimiento, que revolucionó la literatura francesa de mediados del siglo XX, rompió con las estructuras narrativas tradicionales, explorando nuevas formas de percepción y de construcción del relato. Entre sus exponentes más destacados se encuentran André Gide, Marguerite Yourcenar y Marguerite Duras, quie-

nes aportaron una sensibilidad poética única a sus textos.

Duras, por ejemplo, escribió *El amante*, una novela que no solo desafía las convenciones narrativas con su estilo fragmentario y evocador, sino que también introduce una voz profundamente introspectiva, cargada de lirismo. Su adaptación cinematográfica mantuvo la esencia poética del libro, consolidándola como una obra imprescindible del siglo XX.

Otra figura clave de este periodo fue Marguerite Yourcenar, cuya obra *Memorias de Adriano* representa una de las cumbres de la novela histórica. Lejos de ser una simple recreación del pasado, esta obra se sumerge en la psicología del emperador romano Adriano, fusionando la erudición con una prosa de profunda belleza, en la que el pensamiento filosófico y la sensibilidad poética se entrelazan magistralmente.

No obstante, la reconfiguración de la narrativa en Francia no comenzó con el *Nouveau Roman*, sino que tuvo sus cimientos en una obra monumental publicada a principios del siglo XX: *En busca del tiempo perdido* de Marcel Proust. Esta novela, estructurada en siete volúmenes, redefinió la relación entre el tiempo, la memoria y la literatura, proponiendo una forma de narración en la que la linealidad se disuelve y la prosa adquiere una cadencia propia, cargada de matices y asociaciones sensoriales.

El impacto de Proust en la literatura moderna es incalculable. Con su exploración de la memoria

involuntaria, su meticuloso análisis de la conciencia y su estilo introspectivo, abrió un camino que influyó tanto en la novela como en la prosa poética. Su obra, más que una historia, es una experiencia de inmersión en la sensibilidad humana, un universo donde cada palabra resuena con la complejidad del pensamiento y la emoción.

Así, la literatura francesa del siglo XX no solo fue testigo de los horrores de la guerra, sino que los transformó en nuevas formas de expresión. Desde la angustia existencial de Camus hasta la experimentación narrativa del *Nouveau Roman*, pasando por la introspección poética de Proust, cada uno de estos autores contribuyó a expandir los límites de la narrativa, fusionando lo filosófico, lo poético y lo narrativo en una exploración constante de la condición humana.

El año 1925 parece haber sido un punto de inflexión en la historia de la literatura. En Irlanda, James Joyce publica *Ulises*, una de las novelas más revolucionarias del siglo XX; en Francia, Marcel Proust culmina su monumental *En busca del tiempo perdido*; en Inglaterra, Virginia Woolf experimenta con la estructura y la conciencia en *Las olas*; en Perú, César Vallejo publica *Trilce*, un poemario que rompe con las convenciones métricas y semánticas de la poesía; y en Chile, Vicente Huidobro escribe *Altazor* y *Los cuatro horizontes del cielo*, dos obras fundamentales del Creacionismo.

Este periodo de intensa renovación literaria sentó las bases para la explosión de la literatura experi-

mental que eclosionaría décadas más tarde con el *Nouveau Roman*, una corriente que llevó al extremo la disolución de las estructuras narrativas tradicionales. Esta nueva forma de narrar rompió con las perspectivas convencionales, permitiendo que la historia se contara desde la mirada de un objeto inanimado, desde el ojo de una puerta, desde la percepción de un caracol o desde la existencia de un simple botón. La narración se convirtió en un ejercicio de exploración poética de la realidad, donde el punto de vista ya no respondía a una lógica lineal ni a las normas del realismo clásico.

En este contexto, la relación entre la prosa y la poesía se convirtió en el eje central de la evolución literaria. La narrativa comenzó a impregnarse de lirismo, buscando en la poesía una manera de renovar su lenguaje y su visión del mundo. Al mismo tiempo, la poesía, que tradicionalmente había sido autónoma en su musicalidad y en su carácter introspectivo, empezó a incorporar elementos narrativos modernos.

A lo largo de la historia, la poesía y la narrativa han estado inextricablemente unidas. La narración, en sus orígenes, fue esencialmente poética; el uso del ritmo y la musicalidad en la palabra no solo embellecía el relato, sino que facilitaba su memorización y transmisión oral. La épica nació en verso, con historias contadas a través de estructuras métricas que permitían recordar y preservar las gestas de los héroes. La prosa, por el contrario, emergió tardíamente como una

forma literaria independiente, primero en los registros históricos y documentales, y luego en la ficción.

Sin embargo, en algún momento del siglo XX, la narrativa sintió la necesidad de volver a la poesía. Los escritores descubrieron que la única forma de ver el mundo de una manera verdaderamente renovada era a través de una escritura que recuperara la sensibilidad y la musicalidad del lenguaje poético. Así, la literatura comenzó a explorar perspectivas inesperadas: el narrador dejó de ser exclusivamente humano y adoptó la voz de objetos, de paisajes, de fenómenos atmosféricos. Una nube podía convertirse en la observadora de un pueblo, relatando sus historias desde la distancia de los cielos; un zapato viejo podía convertirse en el testigo silencioso de la vida de su dueño.

Mientras la narrativa buscaba en la poesía un nuevo sentido del mundo, los poetas, por su parte, comenzaron a experimentar con la estructura de la narración. Se dieron cuenta de que la poesía no tenía por qué limitarse a la introspección lírica, sino que podía recuperar su tono épico, contar historias y expandirse más allá del verso tradicional. De este cruce de caminos surgió la poesía en prosa, un espacio donde lo lírico y lo narrativo dejaron de ser opuestos y se fundieron en una forma de escritura que desafiaba cualquier categorización rígida.

Este proceso de hibridación literaria no fue una simple coincidencia, sino una necesidad intrínseca del lenguaje. La literatura, en su esencia, siem-

pre ha sido un acto de exploración y reinvención. Así como la poesía dio origen a la narrativa, la narrativa, siglos después, encontró en la poesía una fuente de renovación. En este diálogo constante entre géneros, la literatura sigue expandiendo sus fronteras, buscando nuevas formas de expresión que permitan captar la complejidad de la experiencia humana en toda su plenitud.

Derek Walcott, el gran escritor de las Antillas y premio Nobel de Literatura, es un ejemplo paradigmático de cómo la narrativa volvió a mirar hacia la poesía en busca de su origen. Nacido en la isla de Santa Lucía, una antigua colonia británica, Walcott tuvo acceso a una educación privilegiada gracias a una beca que le permitió estudiar en las mejores universidades del mundo. Su talento lo llevó a convertirse en profesor de literatura en instituciones de prestigio como la Universidad de Chicago y Harvard, consolidándose como una de las voces más influyentes de la literatura contemporánea.

En la década de 1970, Walcott publicó *Omeros*, una versión caribeña de *La Ilíada* escrita íntegramente en verso. Esta obra, que reinterpreta los mitos homéricos en el contexto de las islas del Caribe, es un claro ejemplo de cómo la poesía épica sigue viva en la literatura moderna. Su estructura y su cadencia recuerdan los orígenes de la poesía, cuando el acto de narrar estaba indisolublemente ligado a la musicalidad del lenguaje.

Desde sus inicios, la poesía ha sido un medio para contar historias. Los primeros géneros li-

terarios fueron la poesía lírica, donde el poeta acompañaba sus versos con la lira, y la poesía épica, que dio lugar a relatos como *La Ilíada*, *La Odisea*, *La Eneida* y el *Poema de Gilgamesh*, este último considerado uno de los textos más antiguos de la humanidad. Incluso la poesía dramática, cultivada por autores como Esquilo y Sófocles en la antigua Grecia, utilizaba la musicalidad del lenguaje para narrar los conflictos humanos en su forma más intensa.

Este vínculo entre la narración y la poesía se mantuvo a lo largo del tiempo y resurgió con fuerza en el siglo XX. En los años 60 y 70, movimientos literarios como la *Beat Generation* en Estados Unidos retomaron esta tradición, fusionando la poesía con la experiencia de vida de sus autores. Poetas como Allen Ginsberg se dedicaron a capturar la esencia de su tiempo a través de una lírica cargada de imágenes potentes y un ritmo que evocaba el flujo de la conciencia.

El poema *Howl* (*Aullido*), de Ginsberg, es un ejemplo emblemático de esta convergencia entre lo narrativo y lo lírico. En él, el poeta retrata la vida de su generación: el consumo de drogas, la influencia del jazz, los viajes sin rumbo por Estados Unidos, el desencanto con el sistema. Aunque formalmente es un poema, su estructura y su desarrollo recuerdan a una crónica de su tiempo. De hecho, su equivalente en narrativa es *On the Road* (*En el camino*), de Jack Kerouac, una novela que comparte la misma intención: captu-

rar una época, una sensibilidad, una manera de habitar el mundo.

Esta tendencia hacia la fusión de lo poético y lo narrativo también se observa en la literatura de principios del siglo XX, en novelas como *Ulises* de James Joyce, *Las olas* de Virginia Woolf y *En busca del tiempo perdido* de Marcel Proust. Estas tres obras, clasificadas dentro de la llamada "novela lírica", se caracterizan por una prosa que no solo narra, sino que también crea una experiencia sensorial y rítmica en el lector.

¿Por qué se les llama novelas líricas? Porque en ellas la narración no sigue un desarrollo lineal tradicional, sino que se construye a partir de fragmentos, asociaciones y el flujo del pensamiento. Joyce revoluciona la estructura de la novela con su monólogo interior y su exploración del lenguaje en *Ulises*; Woolf introduce una musicalidad envolvente en *Las olas*, donde los personajes se funden con la naturaleza y el tiempo; y Proust convierte la memoria en un acto poético en *En busca del tiempo perdido*, transformando los recuerdos en una exploración introspectiva del yo.

Estas novelas líricas representan la culminación de un proceso en el que la narrativa redescubre su vínculo con la poesía. Al borrar las fronteras entre ambos géneros, nos recuerdan que la literatura, en su esencia, es un acto de exploración del lenguaje y de la sensibilidad humana. En este cruce entre lo narrativo y lo lírico, la prosa poética encuentra su espacio, demostrando que

la literatura es un organismo vivo, en constante transformación.

Las novelas líricas se distinguen por la voz introspectiva de sus narradores, por la exploración del pensamiento como una corriente ininterrumpida y por la ruptura con la narración tradicional basada en la lógica secuencial de los acontecimientos. En ellas, el narrador ya no se limita a contar hechos de manera objetiva, sino que se sumerge en el flujo de su conciencia, donde recuerdos, emociones y asociaciones emergen de manera espontánea.

En *En busca del tiempo perdido*, de Marcel Proust, el narrador reconstruye su mundo a partir de la memoria. Un gesto tan simple como beber una taza de café o probar una magdalena despierta en él una serie de recuerdos que lo transportan al París de su juventud, a sus amores, a su familia, a la sensación misma del tiempo pasado. Lo que en una novela tradicional podría resumirse en unas pocas líneas se convierte, en manos de Proust, en una exploración extensa y profunda del alma humana. Este proceso refleja la manera en que funcionan nuestros pensamientos: basta una tarde de lluvia para que resurjan emociones olvidadas, para que un aroma nos devuelva a la infancia o para que una música nos haga revivir un amor perdido.

James Joyce llevó esta experimentación aún más lejos en *Ulises*, una novela que transcurre en un solo día, el 16 de junio de 1904, fecha que, hasta hoy, se celebra como el *Bloomsday* en Irlanda.

Cada capítulo de la obra está estructurado como el flujo de pensamientos de sus personajes, y en su famoso capítulo final, Joyce elimina por completo los signos de puntuación, permitiendo que el monólogo de Molly Bloom fluya sin interrupciones, imitando el ritmo incesante y caótico de la conciencia humana.

En *Las olas*, Virginia Woolf adopta una técnica similar, utilizando la metáfora del mar para representar el vaivén de los pensamientos de sus personajes. Su prosa es un torbellino de imágenes y emociones, una inmersión en la subjetividad que disuelve la barrera entre la percepción y la realidad objetiva.

Este tipo de narrativa, que se construye sobre la introspección y la musicalidad del lenguaje, se acerca a lo que entendemos como prosa poética. Sin embargo, definir la prosa poética de manera precisa es una tarea compleja. La respuesta más sencilla sería decir que es un poema escrito en prosa, pero su verdadera esencia va mucho más allá de la mera disposición del texto en la página.

La prosa poética es la expresión de la máxima libertad en la escritura. Es un espacio donde confluyen los recursos del poema y la flexibilidad de la prosa, donde se pueden explorar emociones, pensamientos y experiencias sin las restricciones formales del verso. En ella, todo cabe: metáforas, imágenes sensoriales, estructuras narrativas, ritmos internos que surgen del significado de las palabras más que de su métrica.

En muchos sentidos, la prosa poética es la culminación del espíritu romántico. Es la fusión definitiva entre lo lírico y lo narrativo, el punto en el que la literatura deja de estar dividida por géneros rígidos y se convierte en un acto de exploración absoluta. En su forma más pura, es el intento de capturar lo inasible, de transformar el pensamiento en lenguaje sin filtros ni estructuras predefinidas, dejando que la palabra fluya con la misma intensidad con la que lo hace la vida misma.

A medida que la prosa poética se vuelve más desestructurada, más irreverente, más cargada de elementos poéticos y más críptica, se aleja también de la posibilidad de alcanzar un público amplio. No todos los lectores están dispuestos a entrar en un torbellino de imágenes, emociones y asociaciones libres, donde la narrativa se disuelve en un flujo ininterrumpido de pensamiento. La libertad absoluta en la escritura es un arma de doble filo: permite explorar territorios inexplorados del lenguaje, pero también impone una barrera que muchos no están dispuestos a cruzar.

Un ejemplo de esta tensión entre la experimentación y la accesibilidad se encuentra en *Los detectives salvajes* de Roberto Bolaño. En esta novela, hay un personaje fascinante, el arquitecto Joaquim "Quim" Font, quien en su juventud soñó con fundar una revista literaria pero terminó en un manicomio. Durante una visita al hospital psiquiátrico, los protagonistas conversan con Font, quien les ofrece una reflexión sobre la poesía que

escribían los jóvenes infrarrealistas. Les dice:

> *"Hay una literatura para cuando estás aburrido. Abunda. Hay una literatura para cuando estás calmado. Ésta es la mejor literatura, creo yo. También hay una literatura para cuando estás triste. Y hay una literatura para cuando estás alegre. Hay una literatura para cuando estás ávido de conocimiento. Y hay una literatura para cuando estás desesperado."*

Esa afirmación encierra una verdad esencial: la mejor poesía, la más intensa, la más desgarradora, suele estar dirigida a quienes comparten ese mismo estado de desesperación. Sin embargo, su alcance es limitado porque, una vez superado ese momento de crisis, el lector rara vez vuelve a ella. Es como una herida que, al cicatrizar, deja de doler y pierde su significado. La literatura de la desesperación es un refugio, pero también una prisión emocional de la que pocos desean regresar.

Este fenómeno explica por qué muchos lectores prefieren la poesía con una estructura más reconocible, con un orden interno que brinde cierta estabilidad en la lectura. Es más fácil leer a Mario Benedetti o a Pablo Neruda, quienes manejan un lenguaje poético accesible y cercano, que enfrentarse a la densidad de un Georges Perec o a la radicalidad lingüística de James Joyce. Es más sencillo leer a Garcilaso de la Vega, con su métrica impecable, que sumergirse en la experimentación sin límites de *Finnegans Wake*.

Aquí radica la paradoja de la prosa poética: es un género que desafía cualquier intento de defi-

nición y clasificación. Su esencia es inaprensible, porque se construye desde la ruptura, desde la libertad absoluta del lenguaje. Cada intento de delimitarla, de atraparla en una fórmula concreta, fracasa irremediablemente. Es un espacio donde la poesía y la narrativa se entrelazan sin reglas fijas, donde el pensamiento se despliega sin restricciones, creando un universo literario que solo aquellos dispuestos a abandonar la seguridad del orden pueden recorrer plenamente.

El poema: forma y fondo

El concepto de forma y fondo en la poesía ha sido ampliamente difundido en la enseñanza tradicional. Seguramente, muchos lo han escuchado en el bachillerato, en una clase de literatura, donde algún profesor explicaba que el poema se compone de dos elementos: la forma, entendida como la estructura métrica convencional, y el fondo, que representa el significado o la intención del poema. Esta separación, presentada como si fueran elementos distintos y casi opuestos, sugiere que la forma y el fondo son dos caminos paralelos que, por obligación, deben encontrarse para dar vida a la obra poética.

Sin embargo, esta dicotomía es solo una simplificación de un fenómeno mucho más complejo. La poesía no se reduce a un mero ensamblaje de técnica y significado; es una entidad orgánica donde la forma es el fondo y el fondo es la forma. Para profundizar en esta relación, podemos valernos de una estrategia pedagógica rudimentaria, pero efectiva, que nos permita abordar la definición del poema con mayor claridad.

Para ello, recurramos a un poema emblemático del escritor español León Felipe, conocido por sus contundentes primeros versos:

"Deshaced ese verso.
Quitadle los caireles de la rima,
el metro, la cadencia

y hasta la idea misma.
Aventad las palabras,
y si después queda algo todavía,
eso
será la poesía."

En estos versos, León Felipe expone una visión radical y provocadora de la esencia poética. Plantea una suerte de desmontaje del poema, despojándolo de sus elementos formales convencionales —rima, métrica, cadencia— e incluso de su idea rectora. Solo aquello que permanece tras este despojo extremo, aquello que resiste la fragmentación, es lo que realmente constituye la poesía.

Este poema, escrito en versos cortos y libres, revela una concepción de la poesía como una fuerza que trasciende la estructura, un latido que persiste más allá de las convenciones formales. En su primera estrofa, la más reveladora para nuestra reflexión, León Felipe nos desafía a cuestionar hasta qué punto la poesía es moldeada por la forma o si, en realidad, la verdadera poesía es aquella que sobrevive más allá de cualquier artificio.

Evidentemente, nos encontramos ante un profundo sentimiento de libertad. No una libertad absoluta o anárquica, sino aquella que nace de la necesidad de ir más allá de los límites impuestos. León Felipe, con su verso desafiante, nos invita a descubrir la poesía en su estado más puro: en lo que queda cuando todo lo demás ha sido desechado.

La historia del poema, su evolución natural a lo largo de los siglos, en lugar de convertir la belleza

en un recurso accesible a través del lenguaje, ha terminado estableciendo restricciones, parcelas y formas de control que limitan el acceso a la expresión. En muchos casos, la tradición poética no ha servido para acercarnos a la esencia del arte, sino para imponer límites que separan a los creadores de la espontaneidad del acto poético.

Juan Antonio Calzadilla Arreaza, en un taller de poesía que tuve la oportunidad de recibir hace más de una década, planteaba una idea profundamente democrática sobre la creación poética. Decía que todo hablante, por el simple hecho de poseer una lengua, tenía el derecho de hacer poesía. Es decir, cualquier persona, desde su dominio del lenguaje, podía utilizarlo para enriquecer su realidad y la de los demás a través de la expresión poética. No se trata de una obligación, sino de un derecho: el derecho de transformar el mundo a través de la palabra.

Si cada uno de nosotros posee esta capacidad innata, si la poesía no es un privilegio reservado para unos pocos sino una posibilidad abierta a todos, ¿por qué a lo largo de la historia se ha hecho tan difícil ejercer este derecho? ¿Por qué los poetas, la academia y la estructura del pensamiento poético han contribuido a erigir barreras en lugar de allanar el camino? Durante tres mil años, la poesía ha sido moldeada por normas y cánones que muchas veces han servido más para excluir que para incluir, para establecer jerarquías en lugar de potenciar la voz de cada individuo.

El ejercicio de la poesía debería ser un acto de libertad, no un laberinto de exigencias técnicas que alejan al creador de su impulso original. Sin embargo, nos encontramos con una tradición que ha cargado la expresión poética de formalismos y reglas que no siempre han servido para enriquecer el arte, sino que han funcionado como obstáculos que limitan el acceso a su verdadera esencia. Nos han hecho creer que hacer poesía implica someterse a una estructura rígida, a un conocimiento especializado que solo unos pocos pueden dominar, cuando en realidad, la poesía es el lenguaje natural del alma, la manifestación más inmediata del ser humano en su búsqueda de sentido.

En este punto, la pregunta es inevitable: ¿quién decide qué es y qué no es poesía? ¿Quién tiene la autoridad para imponer límites a la libertad creadora? La verdadera poesía no puede estar sujeta a normas impuestas desde afuera; su naturaleza es la de una expresión que brota espontáneamente y encuentra su propia forma en el acto mismo de ser escrita. La poesía, como la vida, no necesita permisos para existir.

Esto nos lleva a la reflexión de Juan Ramón Jiménez, Premio Nobel de Literatura, quien afirmaba que los poetas y los amantes de la literatura conformamos una "inmensa minoría". En esta idea se entrelaza el concepto de élite, esa noción de grupos cerrados que, a lo largo del tiempo, han delimitado el acceso a la literatura como si fuera

un bien exclusivo. La realidad del siglo XXI parece confirmarlo: cada vez son menos quienes leen libros y, dentro de esa minoría lectora, los que se sumergen en la poesía son aún menos. No es de extrañar, entonces, que quienes pertenecen a este pequeño círculo se perciban a sí mismos como una élite privilegiada, poseedores de un saber que los separa del resto.

Sin embargo, hay voces que han desafiado esta concepción. Entre ellas, la de Isidore Ducasse, más conocido como el Conde de Lautréamont, poeta uruguayo y precursor del surrealismo. Lautréamont, quien murió joven dejando tras de sí una obra tan enigmática como influyente, especialmente *Los cantos de Maldoror*, sostenía una idea revolucionaria: la poesía debía ser hecha por todos. Pero, ¿cómo entender esta afirmación? ¿Debe cada poema ser escrito por todos, en un esfuerzo colectivo, o más bien la poesía, como expresión del espíritu humano, debe pertenecer a todos?

Esta distinción es esencial. Un poema es una creación individual, una obra única e irrepetible, pero la poesía en sí misma es un fenómeno universal, un lenguaje que trasciende a quien lo escribe y a quien lo lee. Octavio Paz, en *El arco y la lira* ahonda en esta cuestión al preguntarse por los atributos esenciales de la poesía. Quizá hemos reflexionado poco sobre ello, tal vez nos hemos detenido más en la idea del espíritu poético sin examinar con suficiente profundidad lo que significa el poema en sí.

El poema es una pieza artística, la concreción de un proceso poético, la manifestación tangible de la poesía en el lenguaje. Cada poema es una obra en sí misma, una estructura independiente que no depende de otras para existir. No se puede juzgar a un poeta por un solo poema, así como no se puede juzgar a un músico por una única canción o a un pintor por un solo cuadro. La comprensión del arte exige una mirada amplia, una inmersión en la obra de un creador para captar la coherencia o evolución de su visión.

Si aceptamos que el poema es una obra de arte, podemos comenzar a analizarlo en los mismos términos en los que evaluamos otras formas de creación artística. ¿Cuáles son los elementos que lo componen? ¿Qué lo distingue de otras manifestaciones del arte? ¿Cómo logra transmitir su esencia, su carga emocional y simbólica, a través de la palabra? Estas son preguntas fundamentales que nos permiten acercarnos a la verdadera naturaleza del poema, no como un objeto restringido a una minoría selecta, sino como una forma de expresión abierta a todos aquellos que deseen adentrarse en su misterio.

Si nos enfrentamos a una pieza musical, podemos descomponer sus elementos esenciales: la melodía, la armonía, el ritmo, la instrumentación. Si observamos un cuadro, podemos analizar su forma, color, textura, composición. Lo mismo debe hacerse con el poema. Tradicionalmente, la poesía ha sido dividida en forma y fondo, una

distinción que, si bien útil desde un punto de vista pedagógico, resulta insuficiente para captar la complejidad del fenómeno poético. En esta visión simplificada, el fondo es el significado del poema, su mensaje esencial, mientras que la forma es el medio que el poeta elige para expresarlo. Sin embargo, reducir la poesía a esta dualidad puede llevar a errores, pues entre forma y fondo no hay una separación tajante, sino un vínculo dinámico, un océano comunicante donde uno y otro se entrelazan de manera inseparable.

Para comprender el origen de esta diferenciación, debemos remontarnos a la historia de la literatura y explorar el papel fundamental que el verso ha desempeñado en la tradición poética. Durante siglos, la poesía ha estado definida por su estructura métrica, lo que la diferenciaba de otras formas de expresión literaria. Aristóteles, en *La Poética*, considerado el primer ensayo de crítica literaria de Occidente, establecía que los diferentes géneros poéticos de su época—el épico, el dramático y el yámbico—se caracterizaban por estar escritos en verso. No era solo una convención estilística, sino una condición esencial para que un texto fuera reconocido como poesía.

La poesía épica, representada por obras fundamentales como *La Ilíada* y *La Odisea* de Homero, fundó la literatura occidental y se asemeja más a la novela contemporánea que a la poesía lírica actual. Estas epopeyas no solo narraban historias de héroes y dioses, sino que también estructura-

ban el pensamiento de sus sociedades, transmitiendo valores y creencias a través de la métrica y la oralidad.

Por otro lado, la poesía dramática, que Aristóteles estudia con detenimiento en *La Poética*, constituye el gran género popular del teatro clásico griego. Se divide en dos grandes expresiones: la tragedia y la comedia. Aunque en nuestra concepción moderna se tiende a separar la poesía del teatro, en la Grecia antigua el drama era considerado un arte poético. Obras fundamentales como las tragedias de Esquilo, Sófocles y Eurípides consolidaron este género, con *Edipo Rey*, *Antígona* y *Edipo en Colono* como algunos de sus mayores exponentes. Estas piezas no solo dieron forma al teatro occidental, sino que también sentaron las bases de la exploración literaria del destino, la moral y la condición humana.

En el ámbito de la comedia, Aristófanes se destacó con obras como *Las nubes*, una sátira mordaz en la que ridiculiza a Sócrates, convirtiéndolo en personaje de su propia obra. La comedia, al igual que la tragedia, utilizaba la poesía como vehículo, pero con un propósito diferente: mientras la tragedia exploraba el sufrimiento humano y la inevitabilidad del destino, la comedia jugaba con el absurdo, la ironía y la crítica social.

Este recorrido por la tradición poética griega nos permite comprender el peso que tuvo el verso en la concepción de la poesía a lo largo de la historia. Aristóteles dejó claro en *La Poética* que, para

que un texto fuese considerado poesía, debía estar escrito en verso. Con el tiempo, esta visión fue evolucionando, y aunque la poesía contemporánea ha roto con muchas de estas estructuras, la discusión sobre la forma y el fondo sigue siendo un eje central en la reflexión literaria. ¿Es el verso lo que define la poesía, o es la profundidad de su contenido? ¿Dónde se encuentra el verdadero núcleo de lo poético? La historia nos ofrece respuestas, pero la poesía, en su esencia, siempre nos plantea nuevas preguntas.

Sabemos de la revolución de Chrétien de Troyes al escribir las primeras obras literarias en prosa, que estaba reservada exclusivamente para la historia, para la narración de hechos considerados reales. La ficción, por el contrario, pertenecía al reino del verso. Existía una norma no escrita que establecía que toda obra literaria debía expresarse en métrica, pues el verso era la forma legítima del arte y del entretenimiento, mientras que la prosa era el dominio de la verdad.

Al escribir relatos ficticios en prosa, Chrétien de Troyes trastocó la percepción del público y confundió los límites entre la realidad y la imaginación. Su manera de narrar hizo que muchas personas creyeran en la existencia del Rey Arturo, del Santo Grial, de la espada Excalibur y del mago Merlín. Lo que había nacido como un relato literario pronto se convirtió en mito, y ese mito, a lo largo de los siglos, adquirió una solidez que lo hizo indistinguible de la historia.

Aún hoy, hay quienes buscan el Santo Grial, convencidos de que es más que una simple ficción medieval.

Con la popularización de la literatura en prosa, la norma que prohibía escribir ficción fuera del verso comenzó a desmoronarse. La narrativa, hasta entonces subordinada a la poesía, adquirió autonomía y se expandió hasta convertirse en el género dominante de la literatura. Sin embargo, la poesía, lejos de desaparecer, se consolidó en su dificultad y en su profundidad expresiva.

La poesía lírica, que hunde sus raíces en la tradición griega, es el género que más se asemeja a la poesía contemporánea. Su nombre proviene de la lira, el instrumento musical que acompañaba a los antiguos poetas mientras improvisaban versos sobre su experiencia personal, sus emociones y su visión del mundo. En la lírica, el poema no busca narrar grandes gestas ni representar conflictos dramáticos, sino expresar el yo del poeta, su intimidad, sus revelaciones.

Por su propia naturaleza, la poesía lírica es también la forma más difícil de falsear. No se trata solo de contar una historia o construir una ficción, sino de condensar en un puñado de versos una verdad profunda, una mirada única sobre la existencia. En un mundo donde la prosa se ha convertido en la forma dominante del discurso literario, la poesía sigue siendo un refugio de autenticidad, un espacio donde la palabra, desnuda de artificios, encuentra su forma más pura.

¿Cómo se puede falsear un sentimiento? ¿Cómo escribir un poema sobre el amor, el despecho o la muerte de un ser querido sin que parezca impostado, sin que suene falso o carente de autenticidad? La lírica, por su propia naturaleza, es el género más difícil de falsificar, precisamente porque nace de una expresión íntima y subjetiva. Mientras que un novelista puede inventar una historia, construir personajes y emociones con la libertad de la ficción, el poeta enfrenta una exigencia distinta: la verdad de su voz.

En la narración y el drama, la imaginación del escritor puede edificar mundos, provocar lágrimas con una historia construida desde cero, emocionar con un relato desgarrador que nunca ocurrió. Sin embargo, la poesía, especialmente la lírica, requiere de un pacto distinto con el lenguaje y con el lector. En el momento en que el poeta confiesa algo de su vida y lo hace en verso, se entrega por completo al poema, permitiéndole ser un espacio confesional, un territorio donde la palabra adquiere un peso particular. Escribir en verso otorga licencias que la narración no siempre permite, porque el verso carga consigo una dimensión simbólica que trasciende la estructura del relato convencional.

A lo largo de la Edad Media, la tradición del verso se mantuvo firme. Muchas obras dramáticas, incluso aquellas que hoy consideramos precursoras del teatro moderno, seguían escribiéndose en métrica. La literatura de la época continuó su de-

sarrollo, experimentando con formas y géneros, hasta que, con la llegada de Miguel de Cervantes y su *Don Quijote de la Mancha*, se produjo una transformación radical. Cervantes dio nacimiento a la novela contemporánea como un género absoluto, un espacio donde se mezclaban la crítica literaria, el ensayo, el teatro y la poesía. El *Quijote* es una obra que encarna la experimentación literaria en su máxima expresión, rompiendo con los límites de los géneros tradicionales y estableciendo la novela como el gran vehículo narrativo de la modernidad.

Sin embargo, la poesía siguió existiendo como una forma de expresión privilegiada, un refugio para la emoción pura, para la manifestación de lo inefable. Fue el Romanticismo, ya en el siglo XVIII, el movimiento que terminaría por quebrar muchas de las estructuras que habían definido la literatura hasta entonces. El Romanticismo alemán, en particular, marcó un cambio fundamental en la manera de concebir la literatura y la vida. No se trataba solo de defender la independencia política o la autodeterminación de los pueblos, sino de reivindicar la libertad del ser humano en su experiencia más íntima. Uno de los principios esenciales del Romanticismo fue la libertad de amar, una idea que hoy nos parece natural, pero que en su momento representó una verdadera revolución.

Hasta el siglo XVII, el matrimonio no era una cuestión de amor, sino un negocio. Las uniones eran acuerdos estratégicos entre familias, transacciones

económicas y sociales en las que los sentimientos de los individuos tenían poca o ninguna importancia. El Romanticismo rompió con esta lógica, proclamando que el amor debía ser una elección personal, que el matrimonio no podía basarse en intereses ajenos al corazón. La idea romántica del amor, con su exaltación de la pasión y su rechazo de las imposiciones sociales, es uno de los legados más poderosos de este movimiento.

Esta misma exigencia de libertad también se trasladó a la literatura. Los románticos rechazaron las normas rígidas del clasicismo y abrieron el camino a una poesía más personal, más intuitiva, más conectada con la experiencia humana en su estado más puro. A partir de entonces, la poesía dejó de estar atada a formas preestablecidas y se convirtió en un territorio de exploración constante, un espacio donde cada poeta podía reinventar el lenguaje para expresar su propia verdad.

Esa actitud romántica, que proclamaba la libertad en todos los ámbitos de la vida, es quizás la responsable del cliché contemporáneo que asocia el término "romántico" con lo cursi o sentimental. Sin embargo, el Romanticismo fue mucho más que una exaltación del amor apasionado: fue una revolución estética y filosófica que transformó la manera de hacer literatura y, en particular, la forma de concebir la poesía.

Entre sus mayores aportes, el Romanticismo trajo consigo la necesidad de hacer poesía en verso, pero no en cualquier verso, sino en lo que lla-

marían "verso libre". Por primera vez, el poema se desprendía de las cadenas de la métrica tradicional, de las restricciones impuestas por la rima y las estructuras fijas. Como diría siglos después León Felipe, la poesía se liberaba de los "caireles de la rima", de la "cárcel" de la métrica. El verso libre emergió como un grito de independencia, como una afirmación de que la poesía debía encontrar su propio ritmo sin someterse a la forma del soneto, la décima o la copla.

El poeta romántico sentía la necesidad de forjar su propia voz, de esculpir su identidad en la hoguera del verso sin ataduras. Quería seguir escribiendo en verso, sí, pero un verso que no estuviera gobernado por las estructuras rígidas del pasado. Esta transformación, que se gestó en el siglo XVII con los primeros impulsos del Romanticismo, se extendió a lo largo del siglo XVIII y se consolidó en el siglo XIX con el auge de los poetas simbolistas, quienes llevaron la experimentación formal a nuevos niveles.

Fue en este contexto donde Stéphane Mallarmé, uno de los grandes exponentes del simbolismo francés, escribió su célebre poema *Un golpe de dados jamás abolirá el azar*, una obra que desafió las convenciones poéticas con su disposición espacial, su uso del silencio y su ruptura con la linealidad del verso tradicional. Así como Chrétien de Troyes, al escribir *El Santo Grial* en prosa, cambió las bases de la literatura medieval, los simbolistas y su reivindicación

del verso libre transformaron para siempre la poesía moderna.

La historia de la poesía es, en última instancia, la historia de su evolución, de su lucha constante entre la forma y la libertad. La llegada del verso libre marcó un punto de inflexión, un momento en el que la poesía dejó de ser prisionera de la métrica para convertirse en una exploración más profunda de la palabra y el ritmo. Pero, ¿acaso esta libertad total no nos plantea también nuevos desafíos? ¿Dónde se encuentra el equilibrio entre la ruptura de las normas y la construcción de un lenguaje poético que siga siendo poderoso y significativo? La poesía, como el arte en general, nunca deja de reinventarse, y es en esa búsqueda incesante donde reside su verdadera esencia.

El verso libre, aunque nació como una ruptura frente a las normativas rígidas de la métrica tradicional, pronto adquirió su propia forma de normatividad dentro de la poesía. Permitir que la poesía existiera fuera de los esquemas preestablecidos era, en sí mismo, un desafío para muchos. Durante siglos, la poesía había estado ligada a la rima y al ritmo medido, y la idea de escribir un poema sin estas estructuras resultaba desconcertante para quienes concebían el verso como una entidad inmutable.

Aún hoy, esta concepción persiste. Basta con acercarse a una comunidad rural, a una escuela, incluso a ciertos círculos académicos, para encontrar la resistencia a aceptar el verso libre

como una manifestación legítima de la poesía. La rima sigue siendo, en el imaginario popular, el sello distintivo del poema. Quien presenta un texto en verso libre suele encontrarse con el cuestionamiento inmediato: "Eso no rima, eso no es poesía". Es un prejuicio que proviene de siglos de tradición y que demuestra cuán difícil es procesar los cambios en los géneros artísticos, especialmente cuando rompen con convenciones profundamente arraigadas.

Sin embargo, a finales del siglo XIX, con la publicación del revolucionario *Un golpe de dados jamás abolirá el azar* de Stéphane Mallarmé, quedó demostrado que la rima y la métrica no eran requisitos indispensables para la existencia del poema. La obra de Mallarmé, con su disposición tipográfica innovadora y su exploración del silencio como elemento poético, puso en evidencia que la estructura preconcebida del verso era una imposición arbitraria, no una necesidad inherente a la poesía. Desde entonces, quedó claro que la poesía no tenía por qué someterse a la forma del soneto, la décima o cualquier otro molde métrico.

Así como la pintura dejó de depender de la figuración académica para abrazar la abstracción, y la música se liberó de las estructuras clásicas para explorar nuevas armonías y disonancias, la poesía también evolucionó hacia una concepción más libre y personal. En este sentido, el arte en general, desde la literatura hasta el cine, ha heredado

del Romanticismo un principio fundamental: la libertad del creador.

El verdadero artista es aquel que impone su visión del mundo a través de una expresión auténtica, sin encadenarse a modelos preexistentes. Y mientras más libre y original sea esa expresión, más nos acercamos a la verdadera esencia del arte. Pensemos en nuestras obras de arte favoritas, en nuestras películas, canciones o poemas más queridos. ¿Acaso no están compuestos por elementos innovadores, por rupturas que redefinen nuestra forma de experimentar la belleza? La poesía, como cualquier manifestación artística, no necesita seguir fórmulas preestablecidas. Su única exigencia es la verdad que se imprime en ella, la honestidad con la que el poeta moldea el lenguaje para dar forma a su visión del mundo.

El arte, en cualquiera de sus manifestaciones, se define por aquello que rompe con los patrones preestablecidos. Existen estructuras narrativas reconocibles en todos los géneros artísticos: en el cine romántico, el esquema típico nos muestra a dos personas que se conocen, enfrentan un conflicto, se separan y finalmente se reencuentran para el esperado "felices para siempre". Sin embargo, nuestras películas favoritas de amor suelen ser aquellas que desafían esta estructura, que reinventan la manera de contar una historia y nos sorprenden con giros inesperados. Lo mismo ocurre con el cine de terror, donde las obras más memorables son las que subvierten la con-

vención de que la primera víctima es siempre la figura más vulnerable. Las mejores películas de misterio, de ciencia ficción, de cualquier género, son aquellas que no se limitan a seguir un molde, sino que lo transforman.

Si un director de cine, un guionista o un equipo creativo estuviera obligado a replicar exactamente los modelos ya establecidos, jamás podrían crear una obra de arte. La pintura nos ofrece otro ejemplo claro: algunos encuentran fascinante el arte abstracto, otros prefieren el figurativo, pero en ambos casos lo que define el valor artístico es la capacidad de expresar algo único, de plasmar una visión que se aparta de la repetición mecánica. Si todos los artistas se limitaran a seguir un canon inmutable, los estilos se diluirían en la monotonía, y la creación perdería su razón de ser. El arte, en su esencia, es un ejercicio de libertad. Sin la posibilidad de reinterpretar, de reimaginar, de desafiar lo establecido, no habría evolución artística.

Esta idea se hizo cada vez más evidente a lo largo del siglo XIX y se consolidó en el siglo XX con la explosión de las vanguardias literarias. Si bien el Romanticismo ya había abierto la puerta a una mayor libertad expresiva, fue en el siglo XX cuando la forma poética se convirtió en sinónimo de libertad total. El futurismo, el imaginismo, el dadaísmo, el surrealismo, el expresionismo alemán y otras corrientes rompieron con cualquier intento de establecer un único camino para la creación artística. En este contexto, la forma del poema

dejó de ser una camisa de fuerza para convertirse en un espacio de experimentación absoluta.
El poema ya no necesitaba ajustarse a estructuras fijas ni a métricas predeterminadas. La musicalidad y el ritmo del poema pasaron a depender del uso individual de las palabras y los sentimientos del poeta, y no de una forma establecida desde afuera.
Hasta el siglo XVII, la poesía parecía tener una identidad clara y unívoca: el verso era su esencia, y ese verso debía estar rimado y medido. Con la llegada del Romanticismo, la rigidez comenzó a ceder, y dos siglos después, con *Un golpe de dados jamás abolirá el azar* de Stéphane Mallarmé, el verso libre encontró sus primeros grandes defensores.
A partir de ese momento, la forma empezó a perder peso como criterio de definición del poema. Se hizo evidente que la poesía no necesitaba ajustarse a una estructura fija para existir, que su esencia no residía en su disposición métrica, sino en su capacidad de transmitir una emoción, una imagen, una verdad profunda. Pero esto nos deja con una pregunta fundamental: si la forma ya no es el criterio determinante para reconocer un poema, si un poema puede existir sin métrica, sin rima, sin una estructura convencional, ¿cómo lo defendemos? ¿Cómo identificamos y protegemos la poesía en un mundo donde las barreras entre géneros se han difuminado?
La respuesta radica en el núcleo esencial de la poesía: su capacidad de transformar el lenguaje en algo más que simple comunicación, de con-

vertir las palabras en una experiencia estética, en una revelación. La poesía es una exploración de la sonoridad, del ritmo interno del lenguaje, de la carga emocional de cada palabra. No es la forma lo que la define, sino la intensidad de su expresión, su capacidad de iluminar lo cotidiano con una nueva luz. La poesía, más allá de cualquier estructura, es la búsqueda de lo inefable, la tentativa de capturar en palabras aquello que se escapa del lenguaje común.

Lo definimos con lo que los profesores de bachillerato han llamado el fondo. Sin embargo, lo que tradicionalmente se entiende como fondo —el significado del poema, lo que quiere decir— es, en realidad, la poesía misma. La manera en la que entendemos el arte nos permite reconocer que hay obras con mayor intensidad artística que otras. Pensemos, por ejemplo, en *Guernica* de Pablo Picasso.

Guernica es una de las pinturas más emblemáticas del siglo XX, una obra que no solo captura un suceso histórico, sino que transforma la tragedia en un lenguaje visual completamente nuevo. Picasso lo pintó en blanco y negro, con una gama de grises que no es el resultado de una reproducción fotográfica, sino una decisión deliberada del artista para transmitir dolor, angustia y desolación. La obra representa el bombardeo del pueblo de Guernica durante la Guerra Civil Española, un acto brutal de destrucción. Sin embargo, más allá del hecho histórico, *Guernica* es una reinvención del lenguaje

pictórico: sus figuras desfiguradas, sus líneas angulosas y su expresionismo exagerado crean una nueva forma de narrar el horror.

Lo interesante es que, aunque Picasso es el padre del cubismo y un revolucionario del arte moderno, en *Guernica* todavía podemos reconocer ciertas formas: un toro, un caballo, rostros desgarrados por el sufrimiento. No son realistas, pero mantienen un vínculo con la figuración. Este cuadro se aleja del canon académico del arte y rompe con la forma tradicional, pero al hacerlo, abre un nuevo camino que inspirará a generaciones de artistas a experimentar y ampliar los límites de la expresión visual.

Si avanzamos en la evolución del arte, llegamos a figuras como Jackson Pollock, quien llevó aún más lejos la ruptura con la representación figurativa. Pollock convirtió la pintura en un acto performático, un arte en movimiento. Sus obras, creadas mediante la técnica del *dripping*, donde dejaba caer la pintura sobre el lienzo sin usar pinceles de manera convencional, son el resultado de una exploración del color, la textura y el gesto. Sus cuadros no tienen una forma reconocible, no representan objetos ni figuras humanas, pero siguen teniendo un impacto visual y emocional innegable.

Aquí podemos establecer una analogía con la poesía. Si el lenguaje figurativo en la pintura equivale a la métrica y la rima en la poesía, entonces *Guernica* sería el punto de ruptura, el momento en el que se desafía la forma tradicional pero sin

perder del todo su referencia. Pollock, en cambio, sería el equivalente a los poetas más radicales del verso libre, aquellos que han eliminado por completo las estructuras convencionales para explorar la pureza del lenguaje.

Sin embargo, llega un punto en el que la experimentación deja de ser revolucionaria. Un pintor brasileño posterior a Picasso y Pollock, por ejemplo, podría seguir utilizando colores vibrantes y composiciones caóticas, pero su obra ya no causaría el mismo impacto que las de sus predecesores. La ruptura con la norma ya ha ocurrido, la transgresión se ha convertido en una nueva norma, y la búsqueda artística debe dirigirse hacia otros caminos.

Esto mismo sucede con la poesía. En un momento histórico, romper con la métrica y la rima fue una declaración de independencia creativa. Hoy, la libertad formal ya no es una novedad; se ha convertido en parte del lenguaje habitual de la poesía. Entonces, ¿qué es lo que define a un poema en la actualidad? ¿Cómo podemos seguir definiendo la poesía cuando ya no hay una forma establecida que la determine? La respuesta sigue estando en su esencia: en la intensidad de su lenguaje, en su capacidad de conmover, en su manera de revelar una verdad más profunda a través de la palabra. La poesía, como el arte en general, no necesita de una estructura fija para existir, pero sí requiere de una visión auténtica, de una voz que transforme el lenguaje en una experiencia única e irrepetible.

Entonces, un pintor como Romero Britto, a mi entender, posee una menor pureza artística en su expresión en comparación con aquellos que han marcado verdaderos puntos de inflexión en la historia del arte. Su estilo, basado en el uso de colores vibrantes y contornos definidos, evoca el pop art, pero su obra no representa una ruptura radical con la tradición, sino una evolución dentro de un lenguaje ya establecido. Mientras que Picasso, con *Guernica*, desafió la representación figurativa y Pollock llevó la abstracción al extremo con su técnica del *dripping*, Britto apuesta por una estética accesible, optimista y comercial. Su trabajo, aunque atractivo para el público, carece de la carga disruptiva que caracterizó a sus predecesores.

Podemos trasladar esta misma idea a la literatura y analizar la obra de Paulo Coelho. Su narrativa es sumamente sencilla. No es fácil escribir como Coelho, pero tampoco es imposible. Su literatura se apoya en conceptos del pensamiento hindú y oriental, en la búsqueda de respuestas a las ansiedades y problemas humanos contemporáneos. Sin embargo, estas respuestas no son invenciones suyas, sino reinterpretaciones de enseñanzas presentes en diversas culturas. Coelho trata temas que otros grandes escritores han explorado con mayor profundidad.

Pensemos en Hermann Hesse, Premio Nobel de Literatura, quien abordó cuestiones similares con un nivel de complejidad filosófica y psicológica mucho mayor. Obras como *Demian* o *El*

lobo estepario condensan, con una carga simbólica y reflexiva incomparable, los mismos dilemas que Coelho simplifica en sus novelas. En ese sentido, podríamos decir que su literatura es una versión *light* de estos relatos más densos. Esto no significa que no haya literatura en la obra de Coelho ni que su contenido carezca de valor. Su éxito comercial demuestra que hay algo en su narrativa que resuena en el público, porque lo popular no triunfa sin razón.

Algo similar ocurre en la música. Si escuchamos a un reguetonero como Daddy Yankee o a Jennifer López incursionando en el reguetón, encontramos un trabajo de producción impecable, videoclips con una calidad cinematográfica impresionante y una ejecución que, en su propio contexto, representa una ruptura estética. Sin embargo, en muchos casos, estos artistas no son del todo conscientes de la transgresión que están llevando a cabo.

Sin proponérselo, cumplen el sueño de algún poeta del siglo XIX que buscaba la máxima liberación del cuerpo y la sensualidad en la expresión artística. Pero lo hacen siguiendo la moda, no desde una verdadera intencionalidad artística. Es aquí donde surge una distinción clave: el arte no solo debe desafiar normas, sino que debe hacerlo con plena consciencia de su propio discurso.

Lo popular siempre contiene trazas de calidad y manifestaciones artísticas genuinas. Sin embargo, quienes estudian el arte tienen la responsabilidad

de enfocarse en las expresiones más perfectas, aquellas con mayor intensidad y profundidad. Así como una dieta deficiente afecta la salud del cuerpo, una mala alimentación artística limita la capacidad de creación y pensamiento. Por eso, los artistas, escritores y creadores deben nutrirse de lo mejor, de aquello que ha transformado la historia del arte y la literatura, porque solo así podrán generar expresiones auténticas y trascendentes.

Entonces, el fondo, mal llamado fondo, no es otra cosa que la cantidad de expresión poética que pueda contener un poema. Sin embargo, dentro de este mismo término han intentado incluir elementos del contenido semántico, es decir, el significado del poema. Han querido encerrar en la palabra *fondo* todo aquello que el poema expresa. ¿Por qué? Porque hubo un momento en la historia de la poesía en que no importaba lo que el poema dijera. Lo único relevante era que rimara, que los versos fueran métricamente perfectos.

La poesía contemporánea se rebeló contra esta imposición y declaró: *Esto es un abuso*. No me importa que tus versos rimen; lo que importa es que lo que digas sea verdadero, que exprese tu libertad, que exhiba tus sentimientos. Lo esencial es que el poema te revele, como un negativo fotográfico que se revela sobre el papel y expone tu verdadera esencia.

Este es el gran choque con las manifestaciones del arte tradicional. Pensemos en la poesía rimada, en las décimas, en muchas canciones popu-

lares. Estas formas poéticas suelen narrar cosas que el poeta ve, historias ajenas a su ser más íntimo, relatos de lo que sucede *fuera* de él. Pero, ¿qué es lo que realmente nos interesa para que el arte tenga autenticidad, originalidad y profundidad humana? Nos interesa que, antes de que esa experiencia externa se plasme en un poema, pase primero por la mirada del poeta, se mezcle con su forma de ver el mundo, se impregne de su personalidad. Solo después de ese proceso, cuando lo vivido ya no sea una simple descripción de lo externo sino una expresión filtrada por la subjetividad del creador, podemos hablar de literatura. De lo contrario, no se está haciendo poesía, sino periodismo, se está transmitiendo información, pero no poetizando.

Aquí surge otro concepto clave: la poetización. El fondo, entonces, no solo se compone de la cantidad de poesía, de expresión artística o de rebeldía que impregne una obra literaria, sino también de la capacidad del poeta para darle sentido y profundidad a su expresión, para compartir no solo lo que observa, sino también su propia visión del mundo. Cuando contamos una historia—ya sea propia o ajena—, lo que verdaderamente estamos contando es nuestro propio lenguaje interior, nuestra manera única de interpretar la realidad.

Pero para que el fondo cobre su verdadera dimensión, debe pasar por un proceso fundamental: la poetización. ¿Qué es poetizar? Es capturar

la realidad y convertirla en poesía. Es lo que Octavio Paz llamaba *lo poético*, la poesía en su estado más puro, en su estado natural, y transformarla en un poema. Poetizar es tener la capacidad de reconocer lo poético en el mundo y dotarlo de una forma artística.

Hay cosas que son poéticas por naturaleza, sin que el ser humano intervenga en ellas. Pensemos en la imagen de un bebé sonriendo, en su fragilidad y en su belleza espontánea. Pensemos en un pájaro en vuelo, en la luz atrapada en sus plumas, en la profundidad de su mirada. Pensemos en el iris humano, en su patrón único, tan irrepetible como una huella digital. Si el iris que observamos es el de un ser amado—un hijo, una pareja—, entonces la percepción se llena de matices aún más profundos. Todo esto es poético en sí mismo, pero no es aún una obra de arte.

El arte no solo consiste en observar lo poético en estado puro, sino en transformarlo, darle un lenguaje, una estructura, un significado personal. La poetización es ese proceso de reinterpretación, de dotar de sentido artístico aquello que ya contiene belleza natural. Ahí radica la esencia del fondo en la poesía: no en lo que se cuenta, sino en la manera en que se resignifica y se convierte en una experiencia universal a través de la palabra.

Pensemos en ese hermoso pajarito que surca el cielo. Es un elemento poético, pero no es aún una obra de arte. Lo mismo ocurre con un atardecer de colores intensos, con los reflejos del sol

sobre el agua o con la brisa que agita las hojas de un árbol. Todos estos son fenómenos de una belleza indiscutible, pero la naturaleza en sí misma no es arte. Se convierte en arte en el momento en que somos capaces de matizarla, de procesarla a través de nuestra sensibilidad, de filtrarla por nuestra visión del mundo y poetizarla hasta transformarla en un poema.

Cuando logras hablar sobre la intensidad del iris de los ojos de tu ser amado y le das forma a través del lenguaje, estás construyendo un proceso de poetización. En ese instante, el poema se carga de contenido poético, de ese mismo material que la realidad nos ofrece, pero que solo adquiere significado dentro de una estructura artística.

El poema, entonces, no solo es la expresión del poeta, sino que también es el reflejo de su fondo, de su manera de interpretar el mundo. Y aquí surge una pregunta crucial: ¿con qué nivel de profundidad queremos trabajar nuestra obra? Nuestro fondo determinará si nuestra expresión se parecerá más a Hermann Hesse o a Paulo Coelho, es decir, si optamos por una construcción más compleja y simbólica o por una más accesible y directa. Cada poeta elige cuánta complejidad artística quiere imprimir en su creación.

Después de esto, pasamos al nivel de la poetización: ¿cuánto de la realidad circundante lograremos transformar en poesía? Podemos hacer una descripción explícita del iris de nuestro ser ama-

do, detallando cada matiz, cada reflejo de luz, o podemos transformar esa imagen en otra cosa, usarla como inspiración y ocultarla dentro de un contexto completamente distinto. La belleza de la poetización radica en que el lector no necesita saber de dónde proviene la imagen para sentir su impacto poético.

Otro elemento fundamental del fondo del poema son los recursos literarios. En la literatura contemporánea, existen múltiples herramientas estilísticas que han sido catalogadas dentro de la retórica clásica: la hipérbole, la aliteración, la sinécdoque, la metáfora. Se nos han presentado como conceptos complejos y rebuscados, como términos técnicos a memorizar. Sin embargo, en realidad, los usamos de manera natural en nuestro día a día sin necesidad de etiquetarlos ni premeditarlos en nuestra creación artística.

El problema con la retórica literaria tradicional es que su clasificación no necesariamente enriquece la experiencia del arte, sino que muchas veces la convierte en un ejercicio mecánico y rígido. La literatura no es un catálogo de figuras retóricas, sino un espacio de libertad expresiva. La fuerza de un poema no reside en la cantidad de recursos que acumule, sino en la capacidad del poeta para transmitir una visión del mundo que resuene con el lector. La técnica puede ser útil, pero el verdadero valor de la poesía sigue estando en la intensidad de su expresión, en la verdad que logra capturar y en la emoción que provoca.

Es decir, en el momento en que sobrecargamos una oración de explicaciones innecesarias, comenzamos a acumular recursos literarios que terminan por alejarse del propósito central del poema: capturar la máxima cantidad de expresión artística y autenticidad. Si el lenguaje se vuelve excesivamente abstracto, se pierde el impacto esencial de la poesía, que es la intensidad expresiva y la verdad emocional.

A lo largo del siglo XX, la literatura ha ido reformulando sus herramientas expresivas, y de ese proceso han surgido tres recursos fundamentales que podríamos llamar recursos literarios contemporáneos. Estos son:

1. La ironía
2. La conjetura
3. La paradoja

Estos tres elementos han redefinido la profundidad del lenguaje en la poesía y en el arte en general. La ironía como recurso crítico y subversivo, la conjetura como exploración de lo incierto y lo imaginado, y la paradoja como herramienta para revelar la complejidad de la realidad. No solo se han consolidado en la literatura, sino que también están presentes en otras expresiones del arte contemporáneo: en el arte conceptual, en el arte abstracto y en las corrientes que priorizan la idea por encima de la técnica tradicional.

Dentro de esta evolución del lenguaje artístico, es fácil definir la forma del poema: es simplemente la manera en que los versos están organiza-

dos. Sin embargo, el siglo XX trajo consigo una transformación que amplió los límites de la poesía, permitiendo el uso de la prosa como vehículo poético. Surgió entonces la prosa poética, una forma que desafía las normas tradicionales del verso y reivindica la libertad expresiva del poeta.
Si en algún momento el verso libre parecía ser el punto máximo de liberación dentro de la poesía, el surgimiento de la prosa poética fue un nuevo paso en esta evolución. Los poetas, al ver que el verso ya no les bastaba, comenzaron a escribir su poesía en prosa, a desdibujar las fronteras entre los géneros, dando lugar a novelas líricas, textos que tienen la estructura de una novela pero que, en esencia, son poemas extendidos.
Más aún, durante los años 70 y 80, la poesía continuó reinventándose. En cada época, hay quienes proclaman la muerte del arte, especialmente en la posmodernidad, donde la sensación de agotamiento de los géneros ha sido una constante. Se ha dicho que la poesía es un arte antiguo, inmóvil, destinado a la extinción. Sin embargo, en respuesta a esta idea, surgieron nuevas formas híbridas, como la perfopoesía, que combina la expresión corporal y performática con la poesía.
Entonces, la pregunta es inevitable: ¿esto sigue haciendo poesía? ¿Puede un poema existir más allá de la palabra escrita? La respuesta es que sí, siempre que el lenguaje poético permanezca en el centro de la experiencia artística. La poesía ha trascendido el papel, se ha convertido en voz, en

acción, en gesto. Mientras su esencia permanezca intacta—esa búsqueda de la verdad expresiva y de la intensidad del lenguaje—, seguirá siendo poesía, aunque cambie su forma.

Podemos encontrar actos profundamente poéticos en la poesía en estado bruto, en aquellos elementos de la realidad que han sido transformados, matizados y manipulados para expresar un movimiento artístico. Cuando tomamos algo poético y lo convertimos en arte, estamos, de alguna manera, generando un poema.

La contemporaneidad ha desafiado la rigidez de la forma y, en muchos casos, incluso se ha burlado de ella. La forma se ha vuelto infinita, flexible, maleable. Los poetas surrealistas, por ejemplo, han creado imágenes profundamente oníricas utilizando sonetos, una estructura tradicional. Esto demuestra que ya no existe una rivalidad entre forma y contenido. La verdadera esencia de la poesía no es su estructura, sino la libertad con la que el poeta la ejecuta.

Hoy, un poeta tiene la libertad de escribir versos rimados o de no hacerlo, de explorar la prosa poética o de seguir los patrones más clásicos. Puede expresarse a través del cuerpo, a través del sonido, a través de un mural inmenso o de un simple fragmento de texto. Lo que realmente importa en la forma no es su apariencia, sino que sea la manifestación de la libertad creativa del autor.

Sin embargo, cuando nos adentramos en el fondo, encontramos una multitud de elementos que

no pueden reducirse simplemente a una categoría binaria de "forma y fondo". Hablar del fondo del poema es una simplificación injusta, porque dentro de un poema coexisten múltiples capas que van más allá de una mera oposición con la forma. Si ya hemos dicho que la forma es la manifestación de la libertad del poeta, entonces debemos reconocer que la forma es solo uno de los muchos elementos que componen un poema, pero no su totalidad. No tiene el mismo peso que la poetización, ni que el sentido semántico, ni que el hallazgo poético, ni que otros factores esenciales dentro de la construcción de un poema.

Por eso, la igualdad tradicional entre forma y fondo es una reducción inexacta. El fondo tiene un peso mucho mayor, porque es ahí donde reside la autenticidad, la originalidad, la capacidad del poeta para expresar su visión única del mundo. Si debemos seguir utilizando esa dualidad para explicarlo, entonces el fondo —la sustancia del poema, su capacidad de transmitir una verdad poética— es lo verdaderamente importante. La forma puede cambiar, reinventarse, expandirse, pero sin un fondo que le dé sentido, sin una voz auténtica que la sostenga, el poema carecería de su esencia.

El lenguaje poético de la modernidad

Con frecuencia, cuando intelectualizamos el poema, este adquiere una autonomía lingüística que lo convierte en un universo propio, con referencias que le son exclusivas. Es decir, el poema puede ser leído en su absoluta independencia, sin requerir otros elementos más allá de los que él mismo proporciona. Esa es, al menos, una de sus posibilidades.

Mencionaba anteriormente la importancia de la biografía de un autor en la interpretación de su obra. Por ejemplo, conocer la vida de Neruda me permite aproximarme a sus poemas desde una perspectiva íntima, personal. Pero si desconociera su historia, si ignorara sus miedos —o los miedos que imagino que posee—, la lectura de su texto sería más ardua, y quizás hasta menos profunda.

Ahora bien, cuando llevamos al extremo la conceptualización y buscamos deliberadamente hacer del poema una estructura compleja —quizá porque nos seduce el desafío intelectual, porque disfrutamos del juego de tensiones que se generan en nuestra mente, el entrecruzamiento de contradicciones y cortocircuitos semánticos—, debemos ser cuidadosos con la manera en que establecemos sus relaciones oracionales. El poema es, en esencia, emoción. Aquello que senti-

mos al leerlo es tan genuino como la estructura que lo sostiene. Pero no debemos olvidar que, más allá de su dimensión afectiva, el poema pertenece al ámbito del lenguaje; es una pieza dentro del mundo del habla y, como tal, responde a una lógica propia de la estética lingüística.

Para la lingüística, el poema se inscribe dentro de la función poética del lenguaje: su finalidad no es la misma que la de un discurso político, una tesis de grado o un artículo de prensa. Su propósito no es la argumentación, ni la exposición, sino la creación de una realidad estética. Sin embargo, el hecho de que su función sea distinta no significa que pueda prescindir del orden y la coherencia interna. El lenguaje poético tiene la capacidad de organizarse, de establecer una prosecución de elementos que generen sentido, aunque ese sentido no siempre sea inmediato ni unívoco.

Cuando nos entregamos a la conceptualización extrema, corremos el riesgo de perder esa claridad interna. En ocasiones, siento que ciertos poemas padecen fallas estructurales, producto de una acumulación excesiva de subordinaciones, de una construcción en la que los versos se encadenan sin un equilibrio entre la imagen y la respiración del poema. Si se tratara de un texto narrativo o periodístico, alguien señalaría sin vacilación que la redacción es confusa. En poesía, sin embargo, existe la posibilidad —y el derecho— de afirmar: *No quiero que me entiendan*, porque su finalidad no es comunicar en el sentido ordinario de la palabra, sino poetizar.

No obstante, abusar de esa libertad puede ser un arma de doble filo. Pensemos en la tan mencionada "licencia poética", ese margen que nos permite jugar con el lenguaje, torcerlo, reinventarlo. Si la usamos sin medida, corremos el riesgo de sofocar la esencia misma del poema. La literatura, como toda obra de arte, posee múltiples dimensiones: puede comunicar, aunque no se lo proponga; puede hacer sentir, aunque su intención inicial no sea la emoción; puede tocar lo universal, aunque parta de lo íntimo. El poema, en su propia autonomía, genera un universo.

El problema surge cuando ese universo se asfixia por falta de oxígeno. Pensemos en una fogata: el fuego crepita, es vibrante, deslumbrante, pero si no advertimos el humo que genera, si nos encontramos en un espacio cerrado, la combustión se apaga. Así sucede con el exceso de estructuras complejas, con la sobrecarga de subordinaciones sostenidas por un solo verbo: el humo termina extinguiendo la llama. Es un riesgo latente, uno que, confieso, a veces corro en mi propia escritura. En mi último libro, por ejemplo, he notado cómo ciertas estructuras verbales se alargan más de lo necesario, cómo la metáfora se extiende en un bucle que amenaza con ahogar su propia imagen.

El equilibrio entre profundidad y claridad es una tensión constante en la creación poética. Y en esa lucha, el lenguaje de las vanguardias encuentra su desafío: ser un artefacto estético sin renunciar a la potencia de su fuego.

Por ello, insisto en la importancia de detenernos a corregir, a cuestionarnos si el verbo sobre el cual estamos erigiendo un entramado de imágenes realmente funciona. Debemos preguntarnos si la estructura del poema sostiene su propio peso o si, por el contrario, se desploma bajo el exceso de construcciones superpuestas.

Para ilustrar este punto, podemos remontarnos a la poesía neoclásica. Luego del Renacimiento, surgió una corriente literaria que perduró por aproximadamente 150 años y que, retrospectivamente, fue denominada neoclasicismo. Esta antecede al romanticismo, aquel movimiento tan apreciado por nosotros, los lectores modernos, debido a su exaltación de la libertad, la emoción desbordada y la autenticidad del sentimiento.

Los románticos se oponían a los neoclásicos, quienes no perseguían la expresión individual ni la espontaneidad de las emociones, sino la perfección formal y el cultivo del conocimiento humano. Inspirados en la figura del hombre renacentista, aquel que accedía al conocimiento gracias a la imprenta y podía leer a Platón, a Aristóteles y toda la mitología griega, los neoclásicos concebían la poesía como un espacio de sabiduría estructurada, donde la intertextualidad se utilizaba como un recurso recurrente.

Hoy, en la posmodernidad, esa práctica es reconocida como una construcción intertextual. No es un invento exclusivo de las vanguardias. Pensemos en el dadaísmo, por ejemplo, cuando Marcel Duchamp

interviene la imagen de la Mona Lisa pintándole un bigote. En ese gesto, transforma la obra en un nuevo objeto artístico al dialogar con el referente original. Así también, los neoclásicos creaban intertextualidad al integrar en sus poemas imágenes que evocaban mitos y referencias culturales.

Tomemos el caso de Dafne. Si el lector conoce la historia de esta ninfa —amada y perseguida por Apolo, hasta que su padre la convierte en un árbol para protegerla— comprenderá la profundidad de la imagen. Pero si desconoce la mitología griega, la referencia pasará inadvertida, convirtiéndose en un mero adorno vacío de significado.

Algo similar ocurre con ciertas imágenes en la poesía contemporánea. En un poema reciente, encontré la expresión *quiméricos monstruos*, que posteriormente fue modificada a *quiméricas engendros*. La quimera, como símbolo mitológico, es un ser híbrido, compuesto de distintos animales. Pero su significado está tan saturado, tan ahogado en la acumulación de referencias, que pierde fuerza en el poema. Si una imagen no tiene un propósito intertextual claro y solo se elige por su sonoridad, corre el riesgo de diluirse en el ruido del lenguaje.

Esto nos lleva a un ejemplo más complejo: *La tierra baldía* de T.S. Eliot. Este poema, denso y cargado de referencias, exige una erudición poco común para ser leído en toda su magnitud. No es un poema particularmente extenso, pero su edición crítica puede alcanzar cientos de páginas debido a

la cantidad de alusiones a obras clásicas. Cada línea es un eco de otro texto, una construcción sobre cimientos de intertextualidad y simbolismo.

Sin embargo, la riqueza del poema no reside únicamente en la acumulación de referencias, sino en cómo estas se integran en un discurso poético que sigue siendo poderoso incluso sin un conocimiento exhaustivo de sus fuentes. Eliot era un erudito, un hombre de una cultura vastísima, pero su obra no se sustenta únicamente en el peso de la tradición, sino en la manera en que la transforma en algo nuevo.

Ahí radica el reto del lenguaje de las vanguardias: equilibrar el conocimiento y la emoción, la referencia y la originalidad, la complejidad y la claridad. Un poema puede aspirar a ser un artefacto de múltiples capas, pero si ahoga su propio significado en un laberinto de palabras, corre el riesgo de sofocar su propia voz.

La poesía en Eliot es un despliegue de referencias, una invitación a perderse en un laberinto de alusiones que, por su vastedad, resulta imposible de abarcar en su totalidad. De las dos o tres mil referencias que pueden estar presentes en un poema suyo, el lector captura, al menos, una. Y en ese instante de reconocimiento, ocurre el asombro. Algún destello, algún disparo de esa metralleta de intertextualidad nos alcanza y nos maravilla.

Por ello, es importante reflexionar sobre la construcción rítmica dentro del poema. Percibo en tu trabajo una apoyadura rítmica basada en la re-

petición de un mismo tiempo verbal. Esto, en sí mismo, no es un defecto. Al contrario, es una técnica empleada magistralmente por poetas como Ramón Palomares. Basta leer cualquier poema de *Paisano* para notar cómo su estructura se sostiene en una cadencia precisa: *y tal cosa y tal cosa y tal cosa*, o bien *entró, corrió, comió, hirió, mató*. Cada verbo genera un latido, un golpe seco que marca el ritmo del poema:

Se paró el gavilán y se quedó pegado en las nubes
y ya no pudo dar más vueltas
y le dijeron:
Ya no podés hacer más hilo, ya no vas a poder tejer el cielo,
entonces todas las flores que estaban se pusieron tristes
y comenzaron a secarse
y entraron caminando en una cueva
y se veía una fila de gladiolas que iban rezando
y cuatro coronas de orquídeas y rosas
y así se estaba quieto el gavilán allá arriba
viendo que las montañas se habían puesto negras
y que los ríos parecían urnas;
cuando llegó un gran viento y dijo a resoplar
y estremecía los árboles como si fueran ropa colgada
y bajaron todas las estrellas y se pusieron a hablar
y salieron volando las nubes y dando vueltas
brincando por las colinas
y las praderas estaban muy contentas y les brillaban los dientes de risa.
Entonces se desató el gavilán y se sentó en una silla a beber

y se emborrachó y dijo a cantar
y nombró a todos los que habían venido para ayudarlo
y le parecían las alas como lunas
y los ojos que tenía era el sol que se le había metido
en la cabeza
y a él se le llamaba el gran tejedor
porque anudó todo lo que había y puso en el cielo
un barco
que va nadando, nadando
enseñando todos los sueños.

Hasta ahora, he hablado solo de la madera con la que está construido el poema, sin entrar en el tema propiamente dicho. Y aquí debo decir que el tema es fascinante. Logras plasmar imágenes de miedo, de vulnerabilidad, de situaciones límite que revelan una exploración profunda de la condición humana. Hay un tono íntimo que atraviesa el poema y que no puede pasar desapercibido. Has logrado conceptualizar aspectos de ti mismo de una manera poderosa y sensible, y eso es crucial en la poesía.

Pero volvamos a la metáfora de la madera. No se trata de la calidad del material —que es innegable—, sino del modo en que construimos con él. La pregunta no es si la madera es buena, sino si la silla que estamos fabricando tiene la estructura adecuada. ¿Estamos usando demasiados clavos? ¿Estamos reforzando en exceso un punto y dejando otros vulnerables? ¿Podemos lograr el mismo resultado con una técnica más depurada?

Otro aspecto recurrente en la poesía, y en la discusión sobre ella, es el léxico. Hace un momento mencionaba cómo la poesía se inscribe dentro de la oralidad del lenguaje. La tradición poética nos muestra que, antes de ser escrita, la poesía ya existía como una manifestación oral del arte. Y cuando finalmente se comenzó a registrar por escrito, encontramos que las primeras expresiones literarias de Occidente son, precisamente, poesía.

Si nos remontamos al mundo lírico, leemos a Safo, a Anacreonte, a Píndaro. En el ámbito épico, encontramos a Homero, el padre de todo, la primera gran voz escrita. La poesía es, en ese sentido, el origen del lenguaje artístico, la raíz de la literatura. Y ese carácter primigenio sigue latente en cada poema, en cada verso que aspira no solo a ser leído, sino a ser escuchado, sentido y recordado.

El desafío, entonces, radica en cómo mantenemos vivo ese aliento poético sin perder de vista la estructura, el ritmo y la claridad conceptual. Encontrar ese equilibrio es la tarea más difícil, pero también la más apasionante.

Es posible que la poesía haya sido la primera manifestación artística verdaderamente digna de ser escrita. ¿Por qué? Porque los cantos de *La Ilíada*, antes de ser fijados en el pergamino, viajaban de pueblo en pueblo en la voz de los rapsodas, narradores que contaban la épica de Troya como una historia viva. Durante siglos, dudamos de la existencia de aquella ciudad legendaria, hasta que—con asombro o incredulidad—se encon-

traron los supuestos restos de Troya. Pero incluso si la ciudad hubiese sido un invento, el poeta seguiría siendo el creador de un universo.

Ese poeta, al que la tradición terminó adjudicándole el nombre de Homero, es una figura enigmática. Algunos lo imaginaron ciego, quizá para acentuar el misterio de su genio, para hacer aún más impresionante su capacidad de ver con la palabra aquello que no podía ver con los ojos. En cualquier caso, su obra sigue siendo una de las construcciones literarias más perfectas que haya dado la humanidad.

La poesía épica nace con la escritura, pero la escritura no le resta belleza a la oralidad que la originó. Aquellos versos estaban destinados a ser recitados, a ajustarse a una métrica que facilitara su memorización y transmisión. Esos cantos obedecían a una rima que hoy hemos perdido. No sabemos con certeza cómo sonaban, pero su musicalidad aún resuena en nosotros.

Esa tradición oral es lo que confiere al poema su capacidad de seducción. A pesar de estar fijado en el papel, el poema sigue apelando a nuestro oído, a nuestro sentido del ritmo. Nos enamoramos de él porque su lenguaje nos canta, nos envuelve, nos hipnotiza con su cadencia. La poesía, incluso en su forma escrita, se mantiene viva a través del sonido, de la melodía que habita en las palabras.

Por eso, debemos concedernos la oportunidad de oralizar el poema, de pronunciarlo, de escucharlo resonar en nuestra voz. La poesía es la expresión

más elevada de la oralidad. Y en la oralidad encontramos una dualidad fundamental: el lenguaje escrito y el lenguaje hablado son dos caras de la misma moneda, pero funcionan de maneras distintas. En la oralidad, nos damos pausas, usamos muletillas, respiramos con la palabra. Todo esto configura un inventario lingüístico propio, un léxico que nos define.

Aquí surge una pregunta esencial para la autenticidad poética: *¿qué palabras nos pertenecen realmente?* Si la poesía es la más excelsa expresión de la realidad, debemos ser fieles a nuestra manera de hablar, a nuestro propio registro. Para ser auténtico en la escritura, es necesario reconocer las palabras que forman parte de nuestro mundo.

Es un ejercicio de sinceridad: preguntarnos cuántas veces al día usamos términos como *procrastinación* o construcciones rebuscadas que en el poema pueden sonar bellas, pero que quizá no reflejan nuestro verdadero lenguaje. ¿Cuántas veces al día inventamos expresiones como *me rebotó el café*? La autenticidad no radica en la erudición ni en el artificio, sino en el encuentro entre la voz propia y la palabra poética. En la poesía, el desafío no es solo tener un gran repertorio de palabras, sino saber cuáles son las que verdaderamente nos pertenecen y nos definen.

Por supuesto, esto no significa que debamos evitar el uso de palabras complejas. No hay menoscabo en incluir términos difíciles en el poema, siempre que su presencia no sea gratuita, sino

funcional. Una palabra inesperada puede ser la chispa en el fuego del poema.

Pensemos en el acto de avivar una parrilla: al soplar el carbón incandescente, de pronto, una chispa salta al aire y prende otro punto de la brasa. Así también, dentro del poema, una palabra extraña, poco habitual en nuestro léxico, puede ser el chispazo que intensifica la combustión del lenguaje. No debe ser un adorno vacío, sino una detonación que encienda el ritmo y la sonoridad del verso.

A mí, particularmente, me fascinan las palabras complejas, aquellas que irrumpen en el poema con la fuerza de lo inesperado. En la poesía, como en la vida, lo imprevisto es lo que sacude y deja huella.

Las vanguardias del siglo XX, según Octavio Paz y también según Guy Davenport, son un viejo influjo. La idea de romper con la tradición es, paradójicamente, una tradición en sí misma. En *Los hijos del limo*, Paz analiza con brillantez la historia de las vanguardias literarias y se remonta a un punto clave en este proceso: el nacimiento del romanticismo.

El romanticismo surge como una reacción de escritores y poetas ante las tensiones sociohistóricas de su época. Fue, al mismo tiempo, una respuesta a los excesos del neoclasicismo, que había llevado la obsesión por la perfección formal a su punto más extremo.

El neoclasicismo, en su rigor, se nutría de referencias intertextuales y símbolos clásicos. Más que metafórico, era simbólico, y en su afán por

rescatar estructuras métricas antiguas, se propuso escribir *como escribían los antiguos*. En plena era de la imprenta, los neoclásicos adoptaban formas que correspondían a un mundo en el que la poesía todavía dependía de la transmisión oral.

El poeta que se preciaba de serlo no solo debía concebir metáforas e imágenes poderosas, sino que también debía inventar su propia métrica, su propio ritmo. Durante siglos, desde Grecia hasta Roma, desde el postimperio hasta la Edad Media, los poetas no se limitaban a escribir dentro de una estructura dada: la creaban.

Y en ello residía su grandeza.

En la historia de la poesía, la genialidad no solo radica en el contenido, sino en la forma en que este se expresa. Un gran ejemplo de ello es *Los Milagros de Nuestra Señora*, de Gonzalo de Berceo. Este libro, además de ser humorístico y fascinante, representa una hazaña formal: Berceo se dio el lujo de inventar una métrica propia, la cuaderna vía. No se limitó a escribir dentro de los moldes existentes, sino que creó su propio ritmo, su propia arquitectura poética.

Este fenómeno se repite a lo largo de la historia literaria. Pensemos en Luis de Góngora, quien no solo exploró un lenguaje altamente elaborado, sino que también innovó en la estructura métrica de sus versos. Su uso del encabalgamiento rompe la cadencia previsible, desplazando la rima hacia el interior de los versos y generando un ritmo que desafía las expectativas del lector.

El mismo proceso ocurre en otras lenguas: Shakespeare construyó su propio ritmo en inglés, Milton diseñó estructuras formales nuevas, Petrarca estableció una métrica que influenció la poesía europea durante siglos. Todos estos escritores entendieron que la originalidad no solo reside en el contenido, sino en la manera en que este se manifiesta.

Cuando la imprenta comenzó a funcionar y la burguesía emergió como un nuevo sector con acceso al conocimiento, muchos de estos autores fueron redescubiertos. Aquello que antes estaba reservado para nobles y eruditos se convirtió en patrimonio de una clase en expansión, que encontró en la literatura una vía de ascenso intelectual y social.

La fascinación por los ritmos y métricas del pasado llevó a muchos escritores a imitar esas formas clásicas con precisión casi matemática. Pero cuando la maravilla se concentra únicamente en la forma, esta deja de sorprender. Supongo que ocurre lo mismo en el amor: repetir una y otra vez la misma experiencia, sin variación ni exploración, lleva inevitablemente al tedio. Los terapeutas de pareja lo saben bien: sugieren cambiar el escenario, reinventar la dinámica, redescubrir la pasión en la novedad. Si algo tan placentero como el amor necesita renovación, ¿cómo no habría de necesitarlo la poesía?

Los neoclásicos se convirtieron en maestros de la repetición, en genios de la imitación formal. Desarrollaron una receta para la poesía: *esto se hace*

así, y de ninguna otra manera. Pero llegó la juventud romántica y lo cambió todo.

Uno de los más ilustres neoclásicos en nuestro idioma fue Andrés Bello. Su *Silva a la Agricultura de la Zona Tórrida* es una muestra impecable de la forma clásica. La silva, con su métrica rigurosa y su tradición bien establecida, fue el vehículo que Bello eligió para su poesía. Y lo hizo con maestría. Sus sonetos son impecables, su dominio del latín y del griego le permitió construir una obra monumental, sostenida por la disciplina y el conocimiento de la tradición.

Pero incluso dentro de su clasicismo, Bello comprendió la necesidad de renovación. En su *Alocución a la Poesía*, propuso una poética que celebrara las grandezas del continente americano. Quiso darle voz a América, pero lo hizo con la lengua del conquistador. De ahí su empeño en construir una gramática propia para los americanos, convencido de que la verdadera independencia no radicaba únicamente en lo político, sino en la capacidad de construir un lenguaje propio.

Y entonces, llegaron los románticos. Y dijeron: *esto no puede seguir así*.

El romanticismo no solo fue un movimiento literario, sino también un grito de hartazgo. Estábamos cansados. Cansados de los mismos reyes gobernando, de la misma burguesía acumulando poder, de la misma repetición de errores en el matrimonio, de la opresión, de la rutina, de la falta de libertad. *Estábamos cansados*. Y como suele

suceder, la cuerda se rompió por el lado más delgado: el arte.

El arte era el gran medio de comunicación de la época. En el siglo XVII, el libro y el periódico eran las herramientas masivas de difusión del pensamiento. Hoy resulta impensable que el mundo entero no esté al tanto de un acontecimiento en cuestión de segundos, pero hace 500 años, una noticia podía tardar meses en llegar a un pueblo. Si un rey moría, su pueblo se enteraba semanas o incluso años después.

En ese contexto, los románticos no solo crearon una estética, sino un estilo de vida. Su consigna era la libertad. Pero la libertad, cuando se persigue en su totalidad, se convierte en un imposible. Para muchos de estos jóvenes apasionados, la única libertad absoluta era la muerte.

Tomemos el caso del conde de Novalis. A los 17 años, perdió a la mujer que amaba. Desesperado, concluyó que la única forma de reunirse con ella era muriendo. El amor, la muerte, el anhelo de lo inalcanzable: la esencia del romanticismo.

Veamos otro caso, Lord Byron. Poeta inglés, rebelde, excéntrico. No se conformó con escribir sobre mujeres y pasiones; quiso actuar. Vendió todo lo que tenía y convenció a su amigo Percy Shelley de unirse a una causa libertaria. No lograron venir a luchar a Venezuela, pero se sumaron a la independencia de Grecia. Byron incluso bautizó su barco en español: *El Libertador*, en honor a Simón Bolívar, quien en ese momento

era símbolo mundial de la lucha contra el imperialismo español.

Pero el romanticismo, con el tiempo, se volvió decadente. Pasó de la rebeldía vibrante a la melancolía estancada. Los grandes genios dieron paso a una generación de jóvenes vestidos de negro, deprimidos, atrapados en un círculo de desesperanza.

La literatura de la época refleja este cambio. Pensemos en *Nuestra Señora de París*, de Víctor Hugo, compuesta por once libros. Su protagonista no es un héroe noble, sino un clérigo atormentado por deseos inconfesables, una muchacha indefensa víctima de un mundo cruel y un jorobado condenado a la monstruosidad. La historia está atravesada por la tragedia, lo imposible, la desesperanza. No es la versión dulcificada de Disney. Es el verdadero rostro del romanticismo: el dolor convertido en estética. Así, los poemas románticos se convirtieron en lamentos. Ya no eran odas a la esperanza, sino quejas desgarradas ante un destino inevitable. Se volvieron predecibles. Aburridos. La emoción original se fue perdiendo en la repetición.

Pero entonces, como siempre ocurre en la literatura, surgió una nueva corriente en respuesta a esta saturación: los simbolistas, que a diferencia de los románticos, no celebraban la muerte, sino la vida. Arthur Rimbaud se sumergió en la belleza del instante, en la intensidad de la experiencia. Stéphane Mallarmé exploró la musicalidad de la palabra, convirtiendo el lenguaje en un arte en sí

mismo. Paul Verlaine encontró en la tragedia no un motivo para lamentarse, sino una razón para abrazar la existencia con todos sus matices. Al mismo tiempo, surgieron los parnasianos, con su devoción por la forma perfecta. Para ellos, todo tiempo pasado fue mejor; el romanticismo les parecía una plaga de sentimentalismo exagerado.

Y así, la historia de la literatura siguió su curso. Cada movimiento reaccionando contra el anterior. Cada generación rebelándose ante lo establecido. Cada poeta buscando, en su tiempo, la chispa que avivara el fuego de la palabra.

Siempre volvemos a la forma. Cuando la ruptura se ha llevado al extremo, cuando el caos amenaza con devorar la estructura, aparece un impulso por recuperar el orden. Así sucedió con el neoclasicismo: tras el desbordamiento del Barroco y su exceso de imágenes y adornos, la razón se impuso. *Aquí está la perfección formal*, decían. *Aquí está el soneto bien construido, la métrica impecable, la estructura inquebrantable.*

Pero el siglo XX no permitió que la poesía permaneciera enclaustrada en la tradición. Con la llegada de la radio, los periódicos, la revolución industrial y los cambios vertiginosos del mundo moderno, la literatura comenzó a buscar nuevos lenguajes. Se necesitaban formas de expresión que captaran la multiplicidad de voces, el bullicio de la era industrial, la velocidad del cambio.

La primera gran vanguardia del siglo XX surgió en la pintura con el fauvismo, un movimiento que desafió la mirada tradicional y abrió camino

a la abstracción. Antes de los fauvistas, los pintores franceses de finales del siglo XIX—Pissarro, Monet, Degas—habían experimentado con la luz y el color para modificar la percepción visual. Lo que siguió fue una progresión lógica: la forma comenzó a disolverse, la pintura dejó de ser una representación fiel de la realidad y se convirtió en una exploración de la subjetividad.

Los fauvistas dieron paso al cubismo, que llevó la descomposición de la imagen a su máxima expresión. Y en este proceso, la literatura no podía quedarse atrás. Si la pintura podía fragmentar la realidad, la palabra debía hacer lo mismo. Se necesitaba acabar con la forma establecida, romper la linealidad, desfigurar la sintaxis.

El impresionismo francés, que había transformado la pintura a finales del siglo XIX, también influyó en la literatura. La idea de que la realidad no era una imagen fija, sino un conjunto de sensaciones en constante cambio, llevó a los escritores a experimentar con nuevas estructuras narrativas y poéticas. *Yo desfiguro, y al desfigurar, me acerco a la esencia de la cosa.*

Pero el siglo XX no solo trajo innovación artística; también trajo violencia, guerra y autoritarismo. Una de las vanguardias más impactantes de la época fue el futurismo, nacido en Italia en 1909. Este movimiento, con su fascinación por la velocidad, la tecnología y la guerra, fue moldeado por un contexto político que lo acercó al fascismo. Algunos dirán que el futurismo fue producto

del fascismo; otros, que el fascismo fue producto del futurismo. Lo cierto es que ambos compartieron una obsesión por la fuerza, el dinamismo y la destrucción de lo antiguo.

Mientras en Italia los futuristas proclamaban la muerte del pasado, en Alemania surgía el expresionismo, un movimiento influenciado por el cine y la fotografía. Los expresionistas alemanes querían que la literatura capturara la crudeza de la realidad con la misma intensidad que lo hacía una cámara fotográfica. Si la fotografía podía mostrar el horror de la guerra, la literatura debía encontrar una forma equivalente de transmitir esa verdad.

En Inglaterra, hacia 1913, emergieron los imaginistas, un grupo de poetas que creían en el poder de la imagen como núcleo del lenguaje poético. Para ellos, la imaginación no solo creaba metáforas, sino realidades alternativas.

Lo que une a todas estas vanguardias es una misma pulsión: el deseo de modificar la realidad a través del arte. No querían solo representar el mundo; querían transformarlo. En sus manifiestos, en sus obras, en sus escándalos, latía una convicción profunda: *el arte no es un espejo, sino un motor de cambio.*

Las primeras vanguardias del siglo XX —expresionismo, futurismo, imaginismo— proclamaban con audacia: *nosotros vamos a pronunciar una realidad diferente*. Pero la realidad les respondió con brutalidad. La Primera Guerra Mundial los arrolló sin piedad. Murieron miles de aquellos jóvenes que soñaban con transformar el arte, y los que sobre-

vivieron volvieron mutilados, con los pulmones destrozados por el gas mostaza. Fue en ese escenario de desolación, en 1918, cuando nació la primera vanguardia conceptual: el dadaísmo.

El dadaísmo no buscaba cambiar la forma ni imponer una nueva visión artística sobre la sociedad. Fue, en esencia, un acto de renuncia. *El arte ha muerto*, proclamaron. *El arte es una invención inútil.* Frente a un mundo donde la juventud era sacrificada en el campo de batalla mientras los mismos viejos seguían en el poder, el arte ya no tenía sentido.

El dadaísmo se negó a participar en ese juego absurdo. Se burló de la solemnidad del artista consagrado, de la tradición, de la necesidad de dotar de significado a cada obra. *¿Quieres reflexionar sobre el arte?*, decían. *Pues yo puedo hacer un poema con cualquier cosa y será tan válido como el tuyo, aunque lleves dos siglos perfeccionando tu técnica.*

Con este espíritu de negación absoluta, el dadaísmo introdujo conceptos fundamentales para el arte contemporáneo: la ironía, la alterabilidad, la capacidad de subvertir la realidad. Ya no importaban la belleza de la forma, el color o el trazo; lo esencial era la posibilidad de transformar un objeto, de modificar su contexto y convertirlo en una nueva expresión artística. Un revólver disparando al aire se volvía un manifiesto. Una burla podía ser tan poderosa como una obra maestra. La realidad, mucho más caótica de lo que cualquier artista podía controlar, se convirtió en su lienzo.

El dadaísmo nació en 1916 y, dos años después, su creador llegó a París. Allí, sus ideas encontraron terreno fértil entre una juventud hastiada, rebelde, en busca de algo nuevo. Fue un movimiento de ruptura total, pero, como toda negación absoluta, llevaba en sí mismo su propia extinción. *Si todo es nada, entonces nada puede sostenerse por mucho tiempo.* Y así, de las cenizas del dadaísmo, surgió el surrealismo.

En 1921, un grupo de jóvenes estudiantes de medicina comenzó a experimentar con la escritura automática a través del famoso juego de los *cadáveres exquisitos*. Luego, en 1924, un joven llamado André Breton publicó el primer *Manifiesto Surrealista*, en el que declaraba que el arte verdadero no proviene de la razón, sino del subconsciente.

El problema no era la inexistencia del arte, como proclamaban los dadaístas. El problema era la intervención de la razón en el proceso artístico. Breton sostenía que la conciencia, moldeada por la sociedad y sus imposiciones, impedía el acceso a la verdadera fuente de la creatividad. Nos ocultábamos tras la máscara de la lógica, tras el peso de las convenciones nacionales, culturales y políticas. Y esta opresión nos alejaba del arte real, del arte primigenio.

El surrealismo propuso entonces una vía de escape: la desautomatización del pensamiento. Para alcanzar el arte en su estado más puro, era necesario liberar la mente, permitir que el flujo de la conciencia se expresara sin restricciones.

Pero Breton no solo fue un pensador brillante; fue también un estratega del arte, un excelente propagandista. Gracias a su talento discursivo, convirtió el surrealismo en la vanguardia dominante durante décadas. Su influencia se extendió por Europa y América, impregnando la literatura, la pintura y el cine hasta bien entrados los años 60. Incluso en Maracaibo, la sombra del surrealismo dejó su marca.

El eco del surrealismo resonó en Venezuela con una intensidad inesperada. En 1955, un grupo de jóvenes reunidos en el Bar Piel Roja, bajo el sofocante calor de Maracaibo, fundó el Grupo Apocalipsis, el primer colectivo surrealista del país. Se gestó en el seno de un movimiento cultural que vibraba a *40 grados a la sombra*, desafiando la inercia y el conformismo.

Las vanguardias, como ondas en el agua, se expandieron desde allí. Inspiraron a otros grupos en Caracas, donde surgió Sardi y, poco después, en 1958, El Techo de la Ballena, un colectivo que llevaría la irreverencia artística a niveles insospechados. Paralelamente, en 1956, otros comenzaron a experimentar con el lenguaje surrealista y formaron el Grupo Trópico, consolidando un espacio donde la palabra y la imagen se liberaban de las estructuras convencionales. Así, en los años 50, todavía resonaban las ideas que habían nacido en París en los años 20. La distancia geográfica y temporal no impidió que las revoluciones artísticas siguieran su curso, filtrándose en cada rincón del mundo.

Para demostrar la esencia del arte moderno, traigo un juego que ilustra el concepto que los dadaístas propusieron: que el arte no es un privilegio académico, sino el resultado de la experiencia vital, del contacto con la realidad, de la fricción con lo áspero de la existencia.

Pensemos en un pote de leche. Un objeto común, cotidiano. Ahora, entreguemos a cada persona un clavo y un martillo y pidámosles que perforen el pote a su antojo. Cada uno, con su propio pulso y fuerza, hará una serie de orificios únicos e irrepetibles. Luego, llenamos esos potes con pintura del mismo color, los colgamos como péndulos sobre un lienzo y los dejamos oscilar. El resultado será asombroso. Cada lienzo será diferente, a pesar de que todos los elementos iniciales eran los mismos. Los patrones creados no serán idénticos, porque cada persona golpeó el pote de manera distinta, con distinta intensidad, en puntos diferentes. Así funciona la creación artística.

El arte no es solo técnica, sino el resultado de una experiencia vital, de un roce con la realidad, de un contacto con lo áspero de la existencia. Nuestra manera de hablar, nuestras palabras favoritas, nuestra visión del mundo se convierten en el filtro a través del cual expresamos lo estético. Si entregamos las mismas palabras a distintos poetas, cada uno escribirá un poema diferente. Porque el arte no está en la materia prima, sino en la forma en que cada individuo la transforma.

Esa es la esencia del arte: una construcción singular e irrepetible, moldeada por la subjetividad y la experiencia personal.

La poesía oculta: el miedo a la luz de la obviedad

Cuando hablamos de la poesía oculta, no nos referimos al ocultismo ni a ningún secreto hermético, sino a una manera de percibir el suceso poético, de comprender la esencia de la poesía en sus múltiples manifestaciones. Esta idea está estrechamente relacionada con el pensamiento del entrañable Octavio Paz, quien, en su texto *El arco y la lira*, nos ofrece una reflexión fundamental sobre la teoría literaria. No me canso de insistir en que este libro debería ser leído, compartido y atesorado como una obra indispensable para comprender la naturaleza de la creación poética.
En *El arco y la lira*, Paz nos ofrece una distinción clave entre poesía y poema. Cita un fragmento que resulta esencial para abordar la noción de la poesía oculta: "Lo poético es poesía en estado amorfo; el poema es creación, poesía erguida." Partiendo de esta premisa, podemos entender que la poesía está presente en casi todas las expresiones humanas: en el arte, en el pensamiento, en los actos cotidianos, incluso en la naturaleza misma. Su manifestación depende, en gran medida, de la capacidad del poeta para darle forma dentro de una obra de arte. Existe, entonces, una vasta cantidad de poesía latente, oculta en manifestaciones artísticas, en movimientos sociales, en el paisaje que nos rodea.

Octavio Paz denomina este estado primigenio "lo poético", aquella esencia previa a la forma, la semilla que precede al poema. Si entendemos que el origen de todo poema radica en la construcción de elementos poéticos, podemos regresar a la frase de Paz con una mayor comprensión: "Lo poético es poesía en estado amorfo."

Es decir, lo poético es la poesía aún sin molde, sin estructura definida, aguardando a ser erguida en la forma de un poema. Si aceptamos esta idea, entonces podemos concebir la existencia de múltiples elementos poéticos dispersos en la realidad, esperando ser revelados.

Pensemos en algunos ejemplos concretos. Consideremos un amanecer: más de una vez hemos escuchado que un amanecer posee un contenido poético. Pero, ¿qué significa realmente esto? ¿Es el amanecer en sí mismo un fenómeno poético, o es nuestra percepción la que lo reviste de poesía?

Imaginemos, ahora, la imagen de un colibrí. En estos días, uno ha estado rondando por la casa, por la Vereda del Lago. Llega, revolotea con su aleteo vertiginoso y parece alimentarse de cualquier cosa que encuentra: pequeñas gotas de néctar, residuos de refrescos olvidados en algún rincón. Aunque su presencia en el entorno cotidiano pueda parecer trivial, su vuelo suspendido en el aire encierra una esencia de lo poético. Contemplar su movimiento nos inspira, nos asombra de la misma manera en que nos sorprende la lectura de un poema magistral.

Muchos de los elementos que encontramos en un poema se sostienen sobre esta esencia de lo poético, sobre esa sustancia primigenia que Octavio Paz definió como la poesía en estado amorfo. Es este germen el que, cuando es trabajado con maestría, da vida a la obra literaria.

Para ilustrar esta idea, recurramos a la poesía de Rubén Darío. Él, uno de los grandes poetas de América, escribió entre finales del siglo XIX y principios del siglo XX, dejando una obra que transformó el lenguaje poético. Su poema *Sonatina* es un ejemplo excepcional de la condensación de elementos poéticos. En sus versos, no solo hay hermosas metáforas, sino un ritmo musical que cautiva y envuelve al lector.

Escuchemos los primeros versos:

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.
La princesa está pálida en su silla de oro,
está mudo el teclado de su clave sonoro,
y en un vaso, olvidada, se desmaya una flor.

Si nos detenemos en la construcción de estas imágenes, observamos la forma en que lo poético se materializa en cada verso. Pensemos en la "boca de fresa", en la vibrante delicadeza de esta metáfora. Luego, fijemos la mirada en la "silla de oro", un objeto que, más que un simple asiento, se erige como un símbolo de esplendor y solemnidad. Finalmente, el poema se cierra con una imagen aparentemente sencilla, pero de una

carga poética abrumadora: *en un vaso, olvidada, se desmaya una flor.*

Aquí, la poesía trasciende las palabras: es la disposición de estos elementos, su musicalidad y su poder evocador lo que convierte esta estrofa en una obra maestra. La flor desmayada en el vaso es, en sí misma, una imagen de lo poético en su estado más puro. Más adelante, el poema continúa:

El jardín puebla el triunfo de los pavos reales.
Parlanchina, la dueña dice cosas banales,
y vestido de rojo piruetea el bufón.

La princesa permanece ajena a este espectáculo de colores y sonidos. No ríe, no siente. Su pensamiento se disuelve en el cielo de Oriente, persiguiendo la imagen etérea de una ilusión:

La libélula vaga de una vaga ilusión.

Detengámonos en este verso. Aquí, Rubén Darío teje una imagen de exquisita belleza. La libélula, criatura frágil y etérea, se convierte en un símbolo de la fugacidad y la ensoñación. Quienes han tenido el privilegio de ver a este "caballito del diablo" suspendido en el aire saben cuán fascinante es su presencia, casi mágica, en medio del paisaje. Darío, con su destreza incomparable, transforma a la libélula en un emblema de la ilusión misma, capturando en pocas palabras la esencia de lo poético. El poema prosigue con una serie de preguntas de cadencia musical y evocadora:

¿Piensa, acaso, en el príncipe de Golconda o de China,
o en el que ha detenido su carroza argentina
para ver de sus ojos la dulzura de luz?

La princesa, prisionera de su tristeza, sueña con mundos lejanos, con príncipes exóticos, con reinos de fábula. Su deseo se vuelve un anhelo de transformación:

¡Ay!, la pobre princesa de la boca de rosa
quiere ser golondrina, quiere ser mariposa,
tener alas ligeras, bajo el cielo volar;
ir al sol por la escala luminosa de un rayo,
saludar a los lirios con los versos de mayo
o perderse en el viento sobre el trueno del mar.

La musicalidad de estos versos es deslumbrante, pero más aún lo es la riqueza de sus imágenes. La princesa ansía libertad: quiere ser golondrina, mariposa, elevarse hacia el sol por la escala luminosa de un rayo. Aquí, Darío nos ofrece una visión prodigiosa: el rayo convertido en una escalera dorada que conduce al cielo. Y luego, la evocación de la naturaleza, el saludo a los lirios, la inmersión en la vastedad del viento y del mar. Pero la realidad impone su peso. La princesa sigue encerrada en su jaula dorada:

Ya no quiere el palacio, ni la rueca de plata,
ni el balcón encantado, ni el bufón escarlata,
ni los cisnes unánimes en el lago de azur.

Las flores del reino, al verla tan abatida, también se entristecen:

Y están tristes las flores por la flor de la corte,
los jazmines de Oriente, los nelumbos del Norte,
de Occidente las dalias y las rosas del Sur.

El esplendor del palacio se torna opresivo, un laberinto de mármol y fastuosidad que la mantiene prisionera.

¡Pobrecita princesa de los ojos azules!
Está presa en sus oros, está presa en sus tules,
en la jaula de mármol del palacio real;

Una fortaleza infranqueable la rodea:

el palacio soberbio que vigilan los guardas,
que custodian cien negros con sus cien alabardas,
un lebrel que no duerme y un dragón colosal.

Pero en medio de la tristeza, el poema nos ofrece un destello de esperanza:

¡Oh, quién fuera hipsipila que dejó la crisálida!

La princesa sueña con liberarse, con dejar atrás su capullo de tristeza, como una mariposa que se desprende de su prisión de seda. Y entonces, la promesa de salvación llega:

—«Calla, calla, princesa —dice el hada madrina—;
en caballo, con alas, hacia acá se encamina,
en el cinto la espada y en la mano el azor,
el feliz caballero que te adora sin verte,
y que llega de lejos, vencedor de la Muerte,
a encenderte los labios con un beso de amor».

La imagen final es poderosa. Un caballero, figura arquetípica del ideal romántico, se acerca para rescatarla, vencedor de la muerte misma. La transformación de la princesa, su anhelo de libertad, se encamina hacia un desenlace esperanzador.

Rubén Darío logra, en *Sonatina*, una verdadera sinfonía poética. Cada imagen, cada metáfora, cada sonido se encadena en un despliegue de belleza deslumbrante. La poesía, en su esencia más pura, se manifiesta aquí no solo como arte verbal, sino como una experiencia sensorial y emocional.

El poema que acabamos de analizar, publicado en el año 1893, nos sitúa en el umbral de un movimiento literario fundamental en América: el Modernismo. Rubén Darío, su máximo exponente, rompió con las ideas preestablecidas de la literatura en lengua española. No solo desafió las normas tradicionales, sino que creó una nueva forma de expresión, o más bien, una forma renovada, en la que la belleza del lenguaje adquiría una musicalidad inédita y una riqueza de imágenes nunca antes vista.

El modernismo, bajo la pluma de Darío, nos ofrece la posibilidad de encontrar lo sublime en lo cotidiano, de descubrir la más absoluta y resplandeciente belleza en elementos de la realidad que, en principio, podrían parecer insignificantes. Pero, ¿de qué manera se expresa este modernismo? ¿Cómo podemos ubicarlo dentro de la historia de la literatura?

Para comprenderlo, es necesario observar la evolución de los estilos literarios a lo largo del tiempo. Cada movimiento artístico atraviesa un proceso de surgimiento, apogeo y envejecimiento natural.

Si retrocedemos en la historia, encontramos que el Renacimiento trajo consigo una transformación cultural, artística y literaria que dio lugar a un movimiento conocido como Neoclasicismo. Este estilo, que se impuso principalmente en España y en la lengua italiana, representó un retorno a las formas clásicas, a la elegancia de la antigüedad grecolatina y a la exaltación de la razón y el equilibrio.

Italia, en los años 1500, fue la cuna del Renacimiento y el epicentro de la creación artística e intelectual en Europa. Desde allí, esta corriente se expandió por todo el continente, llegando a Inglaterra casi un siglo después. Con el auge del pensamiento humanista, el arte y la literatura alcanzaron un esplendor sin precedentes. En Inglaterra, este proceso culminó en la época victoriana, donde surgió una de las figuras más trascendentales de la literatura universal: William Shakespeare.

Mientras tanto, en España, el Renacimiento dio paso a su propia Edad de Oro, un periodo en el que florecieron la poesía, el teatro y la pintura. Durante este tiempo, mientras se escribían algunas de las obras más emblemáticas de la lengua española, Velázquez pintaba sus lienzos inmortales y se construía El Escorial. España se erigía como el imperio más poderoso del mundo entre los siglos XVI y XVII, consolidando su dominio en la esfera artística y cultural.

El Siglo de Oro español, que abarcó aproximadamente desde 1550 hasta 1700, fue la cumbre de la literatura y las artes en la Península Ibérica. Durante este tiempo, se consolidó el Neoclasicismo, un movimiento que rescataba las formas cultas y los símbolos de la cultura grecolatina, los cuales habían sido relegados durante la Edad Media debido a la censura intelectual impuesta por la Iglesia y el pensamiento dogmático de la época.

Así, la literatura neoclásica se convirtió en un redescubrimiento de los cánones clásicos, un inten-

to por devolver la armonía y la perfección formal al arte. Sin embargo, con el tiempo, esta rigidez estilística fue perdiendo fuerza y dando paso a nuevas formas de expresión.

Fue en este contexto de transformación donde surgió el Modernismo de Rubén Darío, como una reacción contra las estructuras rígidas del pasado, y al mismo tiempo, como una síntesis de la tradición y la innovación. Con su lenguaje exquisito y sus imágenes deslumbrantes, Darío nos abrió las puertas a una nueva manera de concebir la poesía, marcando un punto de inflexión en la literatura hispanoamericana.

Si pensamos en las artes plásticas, podemos remontarnos a Rubens y su maestría en la representación de las bacanales griegas. Su obra, cargada de dinamismo y esplendor, es un testimonio de cómo la pintura barroca se sumergió en la mitología clásica, recuperando y reinterpretando sus relatos. Esta representación de mitos, que en algún momento pareció eclipsada, resurgió con el Renacimiento, cuando Europa redescubrió el legado del mundo antiguo tras siglos de oscuridad.

El Renacimiento marcó el fin de mil años de estancamiento intelectual, un período dominado por el oscurantismo medieval. Con el redescubrimiento de Aristóteles, de la gran poesía clásica y de la filosofía grecolatina, se abrió un nuevo horizonte de pensamiento y creación artística. Los artistas y escritores renacentistas no solo revivie-

ron las formas clásicas, sino que las reinventaron, dotándolas de un nuevo esplendor.

Con el advenimiento del Neoclasicismo, se impuso una estructura rígida en la poesía. Fue en este periodo cuando el verso alejandrino adquirió protagonismo, caracterizándose por su extensión y musicalidad, convirtiéndose en el vehículo de una poesía filosófica y reflexiva. Este dominio de la métrica y el clasicismo formal se refleja en la obra de grandes poetas como Quevedo y Góngora, quienes, aunque opuestos en su estética, compartieron la esencia de la tradición clásica en su escritura.

Más tarde, en el siglo XVII, Alemania se convirtió en la cuna del Romanticismo, un movimiento que rompió con las estructuras rígidas del Neoclasicismo y dio prioridad a la emoción, la subjetividad y el sentimiento individual. Esta corriente influyó poderosamente en Francia, convirtiéndose en una de las fuerzas culturales dominantes del siglo XVIII, donde se desarrolló paralelamente a la Ilustración. La lengua francesa, con su refinamiento y precisión, se consolidó como el epicentro de la cultura occidental, marcando el pulso de la literatura y las artes a lo largo del siglo XIX y buena parte del XX.

Sin embargo, mientras Francia vivía su auge cultural e intelectual, España experimentaba su declive. En este contexto, surge Rubén Darío, un poeta nacido en una época de transición, en un mundo donde las culturas dominantes estaban en constante trans-

formación. Mientras Francia, con la Ilustración y el Imperio Napoleónico, expandía su influencia, España se desmoronaba como potencia.

A finales del siglo XIX, España ya no era el imperio glorioso que había dominado el mundo en los siglos anteriores. La independencia de sus colonias americanas, iniciada con la declaración de independencia de Venezuela en 1810, marcó el comienzo de su fragmentación. La Guerra de la Independencia Española (1808-1814) contra la ocupación napoleónica agravó aún más su crisis, dejando al país en una posición vulnerable frente a las potencias emergentes.

Es en este escenario donde Rubén Darío se convierte en un fenómeno literario. Su modernismo no solo es una síntesis de las influencias europeas, sino también una respuesta a la decadencia de España y al deseo de América Latina de encontrar su propia identidad cultural en un mundo donde las hegemonías estaban cambiando.

Lo cierto es que, mientras España, tras haber sido durante siglos el epicentro de la actividad intelectual mundial en su Siglo de Oro, se convierte en un elemento conservador en el ámbito intelectual, Francia madura y se consolida como una de las grandes potencias culturales. El Romanticismo, que comenzó en Alemania en el siglo XVII, pasa a Francia en el XVIII, y allí se transforma en un movimiento literario gigantesco, que da lugar a grandes obras en el XIX, bajo la pluma de autores como Víctor Hugo.

En Inglaterra, por ejemplo, entramos de lleno en la era victoriana, donde grandes escritores como Charles Dickens dejan una huella indeleble en la literatura universal. También nos encontramos con la obra de Oscar Wilde, cuyas comedias, como *La importancia de llamarse Ernesto*, continúan siendo un referente de la agudeza social y literaria de la época.

El Romanticismo, tan vibrante en otras partes de Europa, llega de manera distorsionada a la Península Ibérica, castrado por el absolutismo y la censura. España, con su historia reciente de la Inquisición y la represión política y religiosa, es un lugar donde cualquier manifestación de libertad, ya sea política, sexual o personal, se ve rápidamente perseguida. La censura que aún perduraba en el país, producto del autoritarismo de los monarcas, convierte el Romanticismo español en una versión tímida y controlada, incapaz de expresar su potencial en toda su profundidad.

Este Romanticismo "tibio" en España contrasta fuertemente con la efervescencia del movimiento en América Latina. Mientras en España la libertad se veía sofocada por el régimen, en América el Romanticismo se convierte en una herramienta poderosa para expresar los sentimientos de libertad en el contexto de las luchas independentistas. En países como Colombia, uno de los grandes poetas románticos y, sin duda, el más relevante de la literatura colombiana, José Asunción Silva, crea una poesía llena de melancolía, de lucha in-

terna y de una búsqueda de libertad.

Este Romanticismo americano también tiene como manifestación una visión del amor y de la libertad que, frecuentemente, se encuentra vinculada a la muerte, a la tragedia. Los poetas románticos latinoamericanos se convierten en voces que cantan a la desesperanza, al ostracismo y al dolor de no poder alcanzar la libertad plena, que en sus poemas solo se consigue, a menudo, tras la muerte. La libertad, en estos poemas, es el sueño inalcanzable, y la muerte se presenta como el único escape, la única liberación posible.

En Venezuela, el máximo exponente del Romanticismo es Juan Antonio Pérez Bonalde, quien escribió uno de los poemas más conmovedores del periodo: *Flor*. Este poema, dedicado a la muerte de su hija, es una de las muestras más puras de la poesía elegíaca, en la que el dolor y la pérdida se convierten en una manifestación profunda de la libertad del sentimiento. En este sentido, la poesía romántica latinoamericana no solo es una respuesta a las opresiones políticas y sociales, sino también a las tragedias personales, como se evidencia en el verso de Bonalde.

En *Flor*, Juan Antonio Pérez Bonalde hace una de las expresiones más poderosas y conmovedoras del dolor humano. En su poesía, el autor se da la libertad de juzgar al mundo, no a través de las estructuras de poder, sino a través del sufrimiento personal. Aunque no puede cuestionar al rey, a los políticos, ni a los gobernantes, Pérez Bonalde

se permite el juicio sobre el mundo a través del dolor que le produce la pérdida de su hija. Este poema, con su inmensa carga emocional, refleja una profunda lucha con la vida y la muerte, y la constante pregunta hacia lo divino. El poema comienza con una descripción de la niña, la *Flor* que fue el centro de su vida:

Flor se llamaba, flor era ella,
flor de los valles en una palma,
flor de los cielos en una estrella,
flor de mi vida, flor de mi alma.
Era más suave que blanda arena,
era más pura que albor de luna,
y más amante que una paloma,
y más querida que la fortuna.

Con estas primeras estrofas, Pérez Bonalde crea una imagen de la niña que es inalcanzable en su pureza, en su suavidad, y en su belleza. Cada adjetivo parece diseñado para magnificar su presencia en el mundo del poeta, para darle una grandiosidad casi celestial. La flor, como símbolo de la niña, se convierte en una representación de todo lo que es hermoso y puro en el mundo.

Pero en la segunda parte del poema, el tono se vuelve sombrío. Pérez Bonalde, sumido en el dolor, cuestiona la justicia divina. La imagen de su hija, tan perfecta, se ve truncada por la muerte, y esto lo lleva a confrontar su fe y su comprensión del sufrimiento humano:

Cuando en la tarde tornaba al nido
de mis amores, cansado y triste,

con el inquieto cerebro herido
por esta duda de cuanto existe;
Su madre tierna me recibía
con ella en brazos –yo la besaba…
y entonces… todo lo comprendía
y al Dios sentido todo lo fiaba!…

El llanto, el dolor, la serenidad en el descanso, y la gloria en el despertar se contraponen. La imagen del niño feliz se desvanece en medio de la tristeza, mientras el poeta se enfrenta a una contradicción inquebrantable: la muerte de su hija le parece injusta, incomprensible.

En un momento de desesperación, Pérez Bonalde no solo desafía la idea de Dios, sino que se enfrenta a la contradicción de un mundo donde la muerte arrebata lo más puro y lo más querido:

Responde, entonces: ¿por qué la heriste?
¿cuál fue la mancha de su inocencia,
cuál fue la culpa de su alma triste?
¡Señor, respóndeme en la conciencia!

El poeta no encuentra respuestas, solo un gemido de angustia y rabia. La rabia de la pérdida se convierte en un cuestionamiento filosófico sobre la existencia de Dios, sobre la justicia del universo, y sobre la razón detrás del sufrimiento humano:

Sólo del alma sale un gemido
de angustia y rabia, y el pecho, en tanto
por mano oculta de muerte herido
se baña en sangre, se ahoga en llanto.
Y en torno sigue la impía calma
de este misterio que llaman vida,

La muerte de su hija, esa flor que representaba todo lo bueno y puro en su vida, deja al poeta con la sensación de una paz impía, de una calma que está llena de interrogantes sin respuesta. Pérez Bonalde nos deja con una reflexión sobre la vida y la muerte, donde, a pesar de la pérdida, la fe sigue siendo desafiada, pero también intacta en su lucha:

y en tierra yace la flor de mi alma,
y al lado suyo mi fe vencida.

Este poema, tan lleno de dolor, no solo expresa el sufrimiento de un padre que ha perdido a su hija, sino que es un canto a la incertidumbre de la existencia humana, a la lucha constante entre la fe y la desesperación. A través de la poesía, Pérez Bonalde nos da una ventana a la angustia existencial, enfrentándonos con las preguntas más profundas sobre el sentido de la vida y la muerte. En el contexto del Modernismo y el Romanticismo, vemos que, a diferencia de otros movimientos literarios, estos ofrecen un espacio para que el poeta se reencuentre con el génesis creador. En medio de esa transformación, Rubén Darío se destaca como un hombre privilegiado, no solo por su talento extraordinario, sino porque, a través de su aguda percepción, se da cuenta de algo fundamental: la poesía está agotada. Los versos que se escriben en su época están teñidos de miedo, de temor a pronunciarse con libertad. La poesía parece haber sido cooptada por la realidad que la rodea.

El ser humano en español, según Darío, se expresa de una forma apocada, triste, como aquellos poetas románticos que se vestían de luto, convencidos de que la vida estaba predestinada a la muerte. Eran hombres, mayormente, que se movían entre la oscuridad de la desesperanza, que habían perdido la fe en el mundo, convencidos de que todo, incluso la poesía, estaba condenado al dolor y a la melancolía.

Rubén Darío, con su genio inmenso y en la segunda década del siglo XX, percibe que la poesía necesita una transformación. En medio de la consolidación de los Estados nacionales y de la configuración de un mundo que avanza con rapidez, Darío decide emprender una nueva forma de hacer literatura. Él se dedica a buscar esos elementos sencillos que dan valor a la vida misma, esos elementos poéticos que, a su entender, estaban ocultos, y se dispone a resaltarlos en su poesía.

Es aquí cuando Rubén Darío descubre la poesía oculta del mundo, la capacidad de la vida para mostrarnos el camino hacia la alegría, un camino en el que lo bello, lo sorprendente, se revela ante nuestros ojos. La belleza, en la visión de Darío, se convierte en una forma distinta de expresión, frente a la oscuridad y el desencanto del Romanticismo, que se limitaba a retratar la tristeza, el dolor y la muerte. Darío no ve la vida como una condena, sino como un territorio lleno de sorpresas, de colores y de emociones que merecen ser expresadas de forma vibrante y rica en matices.

La poesía de Darío se convierte en un canto a la vida, una manifestación llena de luz y de color, donde los tonos más intensos de la realidad se muestran en toda su gama. Darío es un poeta en constante búsqueda, en una travesía interminable por encontrar en la realidad elementos que lo sorprendan, que lo emocionen, que lo impulsen a seguir escribiendo. Cada verso suyo es una búsqueda constante por sorprender al lector, por llevarlo a una experiencia estética que no solo lo conmueva, sino que lo despierte, lo active.

La herramienta que Rubén Darío emplea con maestría es la musicalidad de las palabras. Él utiliza los sonidos, las rítmicas y las cadencias para crear una atmósfera única, una sinfonía verbal que permite que las palabras no solo comuniquen significados, sino que también pinten paisajes, creen imágenes y emociones intensas. Si algo caracteriza su obra es su habilidad para adjetivar, para dar matices y matices a todo lo que toca. Incluso cuando trata temas tristes, Darío no puede evitar inyectar en sus versos un despliegue de colores, creando una policromía verbal que transforma lo sombrío en algo brillante, lo doloroso en algo bello, lo triste en algo trascendental.

Uno de los poemas más famosos de Rubén Darío es *Canción de otoño en primavera*, un texto que muchos han escuchado en distintas ocasiones, especialmente aquellos versos que se repiten a menudo en las voces de nuestras abuelas. Mi abuela, por ejemplo, solía recitarlo sin poder recordarlo

completo, pero con una dedicación tan sincera que me hizo comprender su profundo impacto. El poema comienza con las siguientes líneas:

Juventud, divino tesoro,
¡ya te vas para no volver!
Cuando quiero llorar, no lloro
y a veces lloro sin querer

Este fragmento, cargado de nostalgia y de la melancolía inherente al paso del tiempo, refleja la constante tensión entre el deseo de retener la juventud y la inevitabilidad de su pérdida. La juventud se presenta como un "tesoro" divino, algo tan preciado que, al irse, deja un vacío que ni siquiera el llanto puede llenar.

A lo largo del poema, Darío utiliza imágenes sencillas pero profundamente evocadoras, como cuando describe la cabellera de la amada:

Era su cabellera oscura,
hecha de noche y de dolor.

Con estas palabras, Darío crea una metáfora rica en significados. La cabellera, imagen de belleza y juventud, se convierte en una representación de la oscuridad y el dolor que inevitablemente acompaña al paso del tiempo. Es una forma de expresar cómo la belleza se ve amenazada por la fugacidad de la vida, por la presencia constante del sufrimiento.

El poema avanza y, en su estructura, muestra la dualidad entre las experiencias vividas en el amor y la frustración por lo no logrado. En una de sus estrofas, Darío refleja cómo, a lo largo de los

años, se busca el amor, pero también se enfrenta al sufrimiento y la desilusión:

En sus brazos tomó mi ensueño
y lo arrulló como a un bebé…
Y le mató, triste y pequeño,
falto de luz, falto de fe…

Es una imagen dramática y desgarradora, la de un sueño infantil que, cuando se encuentra con la realidad, se ve "matado" por la falta de esperanza y de fe. Darío, como buen poeta del Modernismo, no escatima en expresar las emociones más profundas, las más complejas, reflejando la lucha interna que provoca el amor, el deseo y la frustración. Otro de los momentos más significativos del poema es cuando se repite la frase:

Juventud, divino tesoro,
ya te vas para no volver.

Este verso se convierte en un eco, en una constante repetición del lamento de que el tiempo, y con él, la juventud, se escapa sin remedio. El deseo de retenerla se convierte en una búsqueda constante, un anhelo imposible. Sin embargo, el poema culmina con una reflexión sobre el paso del tiempo y la inevitabilidad de la vejez:

Mas a pesar del tiempo
terco, mi sed de amor no tiene fin;
con el cabello gris, me acerco a los
rosales del jardín…

Aquí, Darío enfrenta su propio envejecimiento, la inevitable llegada del paso del tiempo. Al final, la juventud, ese "divino tesoro", se desvanece,

pero deja espacio a la reflexión sobre la vida vivida, sobre la constante búsqueda del amor, que se renueva a pesar de las frustraciones y la tristeza.
Este poema nos ofrece una visión profunda de la humanidad, una meditación sobre el tiempo, la juventud, el amor y la muerte. Pero también muestra el estilo único de Rubén Darío, que no se aleja de las formas clásicas del verso ni busca romper con las estructuras, sino que las utiliza para expresar de manera sublime los conflictos internos del ser humano. A diferencia de los movimientos vanguardistas que surgirán más tarde en el siglo XX, como el surrealismo o el dadaísmo, Darío no intentó crear un cambio radical en la forma, sino que, a través de su dominio de la musicalidad del verso, expresó su visión del mundo, profundamente influenciado por las emociones humanas universales.
Rubén Darío, al ingresar al siglo XX, impone un estilo profundamente musical que revela la sencillez hermosa de la vida. A través de su mirada única, devela lo que está oculto en lo cotidiano, mostrando que la poesía está presente constantemente en la realidad, incluso en los aspectos más simples de la vida. A menudo, no somos capaces de darnos cuenta de las pequeñas maravillas que nos rodean, porque las damos por sentadas. Sin embargo, la poesía se esconde en esos detalles que parecen insignificantes pero que están poblados de belleza.
Cuando hablamos de literatura, solemos caer en el error de creer que es necesario contar con un

"gran tema" para escribir algo digno. La pregunta frecuente de muchos es: "¿Sobre qué debo escribir? No me pasan cosas importantes. ¿Debo escribir sobre mis hijos, sobre mi esposa, sobre lo que me ocurre a diario?" Y, sin embargo, Rubén Darío demuestra que la verdadera poesía no necesita de grandes acontecimientos. Imaginemos que Rubén Darío solo nos habla de tres mujeres en su vida: su primera novia, la que le enseñó el amor pasional y una tercera, que representó la juventud eterna, pero que no lo era realmente. De estas experiencias, Darío crea uno de los poemas más emblemáticos de la literatura, que no cuenta nada extraordinario, pero que podría ser la historia de cualquiera de nosotros.

Esta es, quizás, la mayor capacidad de un poeta: primero asombrarse de la cotidianidad, de las cosas que lo rodean, incluso de algo tan simple como una hormiga. Y luego, tener la sensibilidad necesaria para acercar al lector a ese momento de sensibilización, ese instante único en que las palabras se transforman, con su medida exacta, en algo trascendente. Lo que parece banal o insignificante se convierte en algo emocionalmente importante.

Rubén Darío es un gran ejemplo de cómo tomar elementos sencillos de la realidad y convertirlos en literatura trascendente. Pocos poetas han logrado hacer de lo cotidiano algo tan sublime y profundo. En este sentido, Darío nos enseña a mirar el mundo con una nueva perspectiva, a reconocer la belleza en lo más simple.

Ahora bien, y aquí llega un punto importante, lo que muchos consideran originalidad en Rubén Darío no lo es tanto si lo miramos desde un punto de vista histórico. Los temas que aborda, como el amor, la juventud, la muerte, son temas que ya habían sido tratados extensamente por el Romanticismo y el Neoclasicismo, y por muchos otros poetas en el mundo. Sin embargo, lo que hace único a Darío es la autenticidad con la que logra conectar estos temas con su propia voz. Será él quien, con maestría, logre impregnar esos temas con una sensación auténtica, utilizando el lenguaje latinoamericano de una manera que nadie había hecho antes.

En la poesía de Rubén Darío, lo que verdaderamente brilla es la autenticidad de su voz, esa capacidad para transformar lo ya conocido en algo fresco, nuevo y profundamente emocional. Darío nos muestra que la verdadera originalidad no radica necesariamente en tratar temas inéditos, sino en cómo los abordamos, cómo los sentimos y, lo más importante, cómo los expresamos.

Rubén Darío, al utilizar su lenguaje centroamericano, al sumergirse en la musicalidad de las personas a su alrededor, logra descubrir en lo sencillo elementos de trascendencia. De esta manera, las cosas que parecen cotidianas y casi invisibles se transforman, bajo la luz del poema, en algo profundamente poderoso. No obstante, como ya se ha mencionado, Rubén Darío no es un poeta vanguardista. Él se somete a la forma, a la rima, a

la idea de que la poesía puede tener una estructura definida. Sin embargo, su genialidad reside en renovar los elementos dentro de esa estructura.
Si en su época se utilizaban formas clásicas como el soneto o el verso alejandrino, y estas formas habían sido teñidas de tristeza, de elementos manidos, de censura o autocensura, Rubén Darío logra insuflarles vida nueva. Él reimagina esas formas para mostrarnos un mundo que necesita ser visto con optimismo, un mundo que reclama ser renovado. Este impulso de renovación también puede verse como una continuación del pensamiento de Andrés Bello, quien instaba a la creación de una literatura auténticamente americana, a la invención de un lenguaje propio para los pueblos del continente. Años después, Darío recoge esta idea y, con su poesía, busca crear una literatura más positiva, más esperanzadora, alineada con los momentos históricos que vivían los pueblos de América Latina, lejos de las tristezas y opresiones del pasado.
Un ejemplo claro de esta renovación es su poema *A Colón*, uno de los poemas más emblemáticos de Rubén Darío. A pesar de seguir la estructura métrica tradicional, el poema introduce ideas frescas, con la misma musicalidad característica de su estilo, pero con un enfoque renovado. La poesía de Darío se nutre tanto de la tradición como de la urgencia de una nueva visión para el futuro.
Les compartiré un fragmento de este poema, que refleja esta capacidad única de Darío para

mezclar la musicalidad del verso con la frescura de sus ideas:

¡Desgraciado almirante! Tu pobre América,
tu India virgen y hermosa de sangre cálida,
la perla de tus sueños es una histérica
de convulsos nervios y frente pálida.

Aquí, Darío no solo se refiere al descubrimiento de América, sino también a los efectos devastadores que la llegada de los europeos tuvo sobre el continente. El "desgraciado almirante" no es solo Cristóbal Colón, sino el símbolo de un proceso que trajo consigo tanto belleza como sufrimiento. La América virgen, cálida y exuberante, se convierte en una figura "histérica", agitada y trastornada, atrapada entre los sueños de los colonizadores y las realidades de la invasión.

Un desastroso espíritu posee tu tierra:
donde la tribu unida blandió sus mazas,
hoy se enciende entre hermanos perpetua guerra,
se hieren y destrozan las mismas razas.

En estos versos, Darío denuncia las consecuencias de la colonización, que transformó un continente unido en una tierra marcada por la división y el conflicto. Los "hermanos" que una vez compartían una cultura común ahora se enfrentan en una "perpetua guerra", un eco de las tragedias que han acompañado a América a lo largo de los siglos.

Este poema es un ejemplo claro de cómo Rubén Darío logra mantener la estructura clásica de la poesía, pero al mismo tiempo introduce una visión contemporánea y un enfoque crítico de la

historia, convirtiéndolo en un poeta fundamental para la literatura latinoamericana.

En este fragmento de Rubén Darío, vemos cómo el poeta se enfrenta a la realidad histórica de América con un lenguaje pleno de vigor y crítica. Su poesía no se limita a observar la naturaleza o lo que está frente a sus ojos, sino que se convierte en un vehículo para reflexionar sobre la historia y los efectos de la colonización, así como las contradicciones de la modernidad.

Al ídolo de piedra reemplaza ahora
el ídolo de carne que se entroniza,
y cada día alumbra la blanca aurora
en los campos fraternos sangre y ceniza.

El "ícono de piedra" que representa la tradición indígena es reemplazado por un "ícono de carne", la figura de un poder terrenal, humano, que también tiene su capacidad destructiva. La "blanca Aurora" que ilumina los campos fraternales parece aludir a una promesa de unidad y libertad, pero rápidamente, la poesía se adentra en una descripción más sombría:

Desdeñando a los reyes nos dimos leyes
al son de los cañones y los clarines,

Aquí, Darío señala la paradoja de la independencia: en lugar de alcanzar una verdadera libertad, se crea un sistema donde las "leyes" se imponen por la violencia, como si las aspiraciones de los pueblos fueran sacrificadas en el altar del poder.

y hoy al favor siniestro de negros reyes
fraternizan los Judas con los Caínes.

Bebiendo la esparcida savia francesa
con nuestra boca indígena semiespañola

La traición y la violencia se entrelazan en la imagen de los "Judas" y los "Caínes", figuras bíblicas que representan la traición y el asesinato, respectivamente. La "sabia francesa" se refiere a las ideas revolucionarias que llegaron con la influencia de la Revolución Francesa, pero mezcladas con la cultura mestiza de América. Este crisol cultural genera tensiones y contradicciones, simbolizando la fusión de lo indígena con lo europeo, pero también la lucha interna que caracteriza a América Latina.

día a día cantamos la Marsellesa
para acabar danzando la Carmañola.

Este verso refleja la contradicción que envuelve a América Latina, donde la exaltación de los ideales de libertad, como los que propone la Marsellesa, es rápidamente seguida por el caos y la violencia, representados por la Carmañola, una canción asociada con las luchas populares y los disturbios sociales.

La crítica de Darío también apunta a los líderes y caudillos que, a diferencia de los antiguos caciques indígenas, traicionan el espíritu de la lucha por la libertad y la justicia.

¡ojalá hubieran sido los hombres blancos
como los Atahualpas y Moctezumas!
Cuando en vientres de América cayó semilla
de la raza de hierro que fue de España,
mezcló su fuerza heroica la gran Castilla
con la fuerza del indio de la montaña.

En estos versos, Darío sugiere que la mezcla de culturas en América no debería haberse traducido en la explotación y el abuso, sino en una convivencia armoniosa que hubiera permitido a los pueblos originarios y los colonizadores crear una nueva identidad mestiza. Sin embargo, lo que ocurrió fue la imposición de un poder extranjero, que distorsionó esa posible integración.

¡Pluguiera a Dios las aguas antes intactas
no reflejaran nunca las blancas velas;
ni vieran las estrellas estupefactas
arribar a la orilla tus carabelas!
Libre como las águilas, vieran los montes
pasar los aborígenes por los boscajes,
persiguiendo los pumas y los bisontes
con el dardo certero de sus carcajes.

Aquí, Darío emplea un lenguaje poderoso y evocador para imaginar un mundo en el que la llegada de los europeos nunca hubiera tenido lugar. Los indígenas, libres de la colonización, seguirían siendo los guardianes de su tierra, cazando y viviendo en comunión con la naturaleza. Esta es una visión nostálgica de un pasado que nunca fue, pero que pudo haber sido.

Que más valiera el jefe rudo y bizarro
que el soldado que en fango sus glorias finca

En estos versos, el poeta pone en duda el valor de la "gloria" obtenida a través de la violencia y la opresión. La figura del "jefe rudo y bizarro" se opone al "soldado" que busca fama en la guerra, sugiriendo que la verdadera grandeza reside en la

autenticidad de los líderes indígenas, en su conexión genuina con la tierra, frente a la falsedad de la conquista europea.

Este poema de Darío, lleno de ideas y reflejos históricos, muestra cómo la poesía puede transformar elementos de la realidad en algo profundo y poético. Aunque no está observando la naturaleza de manera directa, el poeta utiliza el mismo lenguaje transparente para reflejar las contradicciones, las luchas y las tragedias que han marcado la historia de América. Este es un claro ejemplo de cómo Rubén Darío revela la "poesía oculta" en los eventos históricos, mostrando que lo poético no solo está en lo visible, sino también en lo que permanece oculto, esperando ser descubierto a través del arte.

¿Qué más podemos comentar sobre la propuesta de Rubén Darío para transformar la poesía en una forma cristalina, transparente, que nos permita ver la realidad de una manera más pura y directa? Algunos podrían pensar que esta "transparencia" es un concepto algo rebuscado, sobre todo cuando consideramos que el ritmo impuesto por la forma métrica de sus versos podría parecer rígido o artificial. Pero, si leemos con atención, nos daremos cuenta de que, aunque la forma sea clásica, la manera en que Darío escoge sus palabras y las ideas que transmite hacen que esa estructura métrica se trascienda. De esta manera, la poesía se vuelve mucho más ligera, accesible y, sobre todo, musical.

Lo que impone el Modernismo, y lo repito sin cansarme, es el uso del ritmo musical que reside en las palabras mismas, no en la métrica estricta. Rubén Darío no solo sigue los patrones métricos tradicionales, sino que a través de su destreza con el lenguaje crea una música interna dentro de los versos que fluye con naturalidad. Es esta musicalidad inherente al lenguaje lo que le permite a Darío trascender los límites de la métrica y crear una poesía que se siente más fluida, menos forzada y profundamente sensorial.

Antes de cerrar esta idea sobre el Modernismo, es importante reflexionar sobre la profunda influencia que Rubén Darío tuvo en generaciones posteriores. Aunque Darío falleció en 1916, su legado se extendió por toda la lengua española, y su impacto fue tan vasto que podemos rastrear su influencia en una gran cantidad de escritores y movimientos literarios.

Uno de los autores más destacados que reconoció abiertamente la influencia de Rubén Darío fue Juan Ramón Jiménez, quien, como sabemos, obtuvo el Premio Nobel de Literatura. Jiménez, de hecho, consideró que su propia poesía era hija directa de la poesía de Darío. Este reconocimiento resalta la importancia de Darío como un puente entre la tradición y la modernidad en la literatura en lengua española.

Además, si pensamos en la Generación del 98, un movimiento clave en la literatura española, observamos que incluso escritores como Miguel

de Unamuno fueron tocados por la innovación poética que Darío trajo consigo. La Generación del 98, que buscaba un nuevo sentido de identidad para España tras la pérdida de sus colonias, se vio influenciada por la renovación del lenguaje y la musicalidad que Darío propuso en su obra. A través de su poesía, Rubén Darío ofreció una nueva forma de ver el mundo, una forma que se aleja del pesimismo y de las estructuras rígidas, y que incorpora un lenguaje más libre y expresivo.
De esta manera, el impacto de Rubén Darío en la lengua y la literatura no solo fue profundo, sino que fue la base sobre la cual muchos escritores posteriores edificaron sus propias obras. Su capacidad para fusionar lo clásico con lo nuevo, su búsqueda de la belleza y la musicalidad, y su influencia en las generaciones que lo sucedieron, lo convierten en una figura central en la historia de la poesía en español.
La Generación del 27 también manifestó su admiración por Rubén Darío, reconociendo su influencia en la evolución de la poesía en lengua española. Entonces, ¿qué es lo que le hereda Darío al español? ¿Qué le deja su poesía al futuro de la literatura? Primero, y quizás lo más importante, es que Darío establece que lo poético debe residir en el contenido mismo del poema, no en la forma externa que lo envuelve. La estructura es secundaria; lo primordial es lo que se dice, lo que se transmite. Lo que realmente da al poema su carácter renovador no es simplemente la elección

de la forma métrica, sino el mensaje auténtico que se quiere comunicar.

Rubén Darío no rompió con las formas establecidas como hicieron otros poetas vanguardistas. No dijo, como muchos poetas románticos o modernistas, "voy a crear una nueva forma, voy a inventar un nuevo género", ni pretendió liberarse de las estructuras poéticas para buscar la libertad en el caos. Darío se ató a las formas tradicionales y, sin embargo, encontró libertad dentro de ellas, demostrando que el lenguaje es tan rico y tan vasto que no hace falta destruir la estructura para ser libre. Esa fue una de las grandes contribuciones de Rubén Darío a la literatura universal: mostró que la libertad en la poesía no reside en romper las formas, sino en encontrar, dentro de ellas, un camino para expresar lo más genuino y lo más auténtico.

Otro aspecto crucial del Modernismo de Rubén Darío fue su capacidad para ofrecer una respuesta a los movimientos vanguardistas que estaban surgiendo en Europa en los primeros años del siglo XX. Durante 1918-1925, las vanguardias literarias comenzaban a hacer eco en Francia, Inglaterra y Alemania, con movimientos como el dadaísmo y el surrealismo, que desafiaban las convenciones literarias y artísticas con su experimentación formal y su enfoque en lo irracional y lo subconsciente.

Sin embargo, mientras los poetas vanguardistas europeos estaban jugando con las formas, las metáforas y los conceptos del subconsciente,

en América, y especialmente en Latinoamérica, el Modernismo de Rubén Darío seguía desarrollándose con una visión muy diferente. En lugar de intentar destruir las estructuras del arte, como hicieron los dadaístas, Darío y sus contemporáneos se centraban en encontrar lo poético en lo cotidiano, en las cosas sencillas: en un amanecer, en la espuma del mar, en una caracola. Estos elementos aparentemente insignificantes se convertían en símbolos poderosos de la poesía. En lugar de buscar lo abstracto y lo mental, los modernistas latinoamericanos se enfocaban en la belleza de lo tangible, en lo real y lo accesible, pero sin perder su capacidad de asombro ante la grandeza de lo simple.

El Modernismo, por tanto, no fue solo un movimiento literario; fue una respuesta a la complejidad y la oscuridad de las vanguardias europeas, que, aunque revolucionarias, buscaban destruir lo anterior. En cambio, el Modernismo de Darío propuso una renovación desde dentro, una celebración de la belleza contenida en lo cotidiano.

Así, Rubén Darío y el Modernismo en Latinoamérica se convierten en una especie de "distracción" para la literatura latinoamericana, una etapa en la que los escritores de la región se centraron en la exploración y la celebración de la estética, de la forma, y de la belleza. Mientras las vanguardias europeas se volvían más experimentales, Latinoamérica se mantenía fiel a una poesía rica en musicalidad y en la exploración de lo poético en

lo sencillo, y no será sino hasta unas cuantas décadas después de la muerte de Darío que la literatura latinoamericana se pondrá al corriente con los movimientos vanguardistas que marcaron la historia literaria de Europa.

Será la frustración eterna de Vicente Huidobro el intento por imponer las vanguardias literarias, especialmente cuando, en esos mismos años, la gente en Latinoamérica seguía cantando y escribiendo al estilo de Rubén Darío. En muchos países, como Venezuela, las vanguardias literarias no comenzaron a ganar fuerza hasta los años 40 y 50. En Maracaibo, por ejemplo, el grupo literario Apocalipsis se fundó en 1951, mientras que en Caracas, el grupo *Sardio* lo hizo en 1956. Fue recién en la década de los 60 que el grupo *El Techo de la Ballena* emergió, abriendo camino a las vanguardias artísticas y literarias en América Latina. Lo mismo sucedió en Colombia con el Nadaísmo en los 60, y en otros países de la región.

En México, mientras tanto, el país estaba absorbido por la Revolución y la figura literaria más destacada era Amado Nervo, un poeta de estilo claramente influenciado por Rubén Darío. Fue solo a partir de los años 50 y 60 que las vanguardias comenzaron a hacerse sentir con fuerza en la literatura mexicana. En todo este tiempo, Latinoamérica parecía estar distraída por el monumental movimiento que había iniciado Rubén Darío para redescubrirse a sí misma.

Este redescubrimiento, propuesto por Darío, no solo era literario, sino también natural y cultural. Darío nos instó a mirar nuestra realidad tropical, nuestra geografía, nuestra identidad con ojos renovados, algo que, como planteaba Andrés Bello, tenía que ver con una visión más auténtica de lo nuestro. La naturaleza de nuestros países, con sus particularidades y su belleza, merecía ser observada y apreciada con una mirada fresca, tal como Rubén Darío lo había hecho con la literatura global.

En ese proceso de renovación, Latinoamérica se dio tiempo, desde finales del siglo XIX hasta principios del siglo XX, para crear una literatura propia, una literatura clásica basada en los valores y las visiones que Darío nos ofreció. La poesía de Rubén Darío se convirtió en el padrinazgo de esta nueva generación de escritores, marcando una diferencia fundamental con la poesía europea y con las vanguardias que llegarían después.

De esta manera, Rubén Darío no solo influyó en la poesía de su tiempo, sino que ayudó a construir una tradición literaria en Latinoamérica, invitándonos a ver nuestro propio mundo con una mirada renovada, con una sensibilidad estética que celebraba la belleza de lo cotidiano, de lo cercano, de lo nuestro.

Para cerrar esta reflexión sobre la poesía y su capacidad para ocultarse en lo poético, podemos pensar en las palabras de Octavio Paz en *El arco y la lira*, cuando plantea que "la poesía está en es-

tado amorfo". La poesía, para Paz, está en estado puro, sin forma, esperando ser revelada. Rubén Darío hizo de esa "poesía amorfa" un material transformable, creando una poesía que mostraba lo que estaba oculto, lo que otros no veían. Así, su poesía se convirtió en un puente entre el pasado y el futuro, entre las tradiciones y las nuevas voces que nacían en el continente americano.

Este libro fue diseñado y exportado para su publicación en AMAZON por SULTANA DEL LAGO EDITORES, en los talleres gráficos del poeta Luis Perozo Cervantes, en Maracaibo, estado federal del Zulia, en el continente americano, del planeta tierra; a los 16 días del mes de noviembre de 2025, el mismo día de 1950 en que naciera Gladys Ruth Aquebeque Reydet (Cautín, Chile y murió en Maracaibo el 30 de julio de 2019). Artista visual (dibujante y diseñadora gráfica), artista escénica (escenógrafa, maquilladora y vestuarista de teatro y cine), promotora cultural y escritora (poetisa, cronista, ensayista y narradora). Nacida en Chile y criada en Argentina, donde cursó sus estudios de artes visuales en la Escuela de Bellas Artes de Neuquén y de escenografía y vestuario en la Fundación para el Estudio de las Artes de Buenos Aires. Ejerció el periodismo en los diarios Sur Argentino (Neuquén), El Patagónico (Comodoro Rivadavia, Chubut) y Río Negro (en la provincia del mismo nombre). En 1976 se residenció en Caracas y participó en el taller de textos teatrales del Centro Latinoamericano Rómulo Gallegos (CELARG), en el taller de maquillaje para cine, teatro y televisión del Laboratorio Teatral Ana Julia Rojas y con el maestro César de Combi de la Academia de Maquillaje Gold Skin de Miami (USA). En Maracaibo, donde tuvo una larga residencia, perteneció al taller literario de la Secretaría de Cultura y al grupo La Secta del Fénix, además de trabajar en la Secretaría de Cultura del Estado, coordinando el periódico Posdata, se desempeñó como coordinadora de talleres literarios. Participó en los grupos Gente de Teatro y la compañía regional El Teatro de la Ciudad, así como en otros montajes escénicos de diversos grupos teatrales, como escenógrafa, vestuarista y maquilladora y, del mismo modo, lo hizo para ballet y para cine. Asistió por dos años al taller libre de grabado dirigido por el artista Nerio Quintero y al taller de técnicas de impresión para el grabado en metal que dictó el maestro Omar Granados en la Universidad del Zulia. Fue colaboradora de la Revista Nacional de Cultura, Criticarte, Imagen, Ateneo, Puerta de Agua y otras publicaciones del país. Fue miembro de la junta directiva de la Asociación de Escritores del Zulia así como la coordinadora de «El Otro Papel» del diario Crítica. Realizó varias exposiciones, individuales y colectivas, de dibujos y grabados en: Colegio de Abogados del estado Zulia, Secretaría de Cultura del estado Zulia y Palacio Legislativo de Coro, entre otras; realizó diseño gráfico de libros y revistas del Zulia. En 1999, obtuvo el Premio Regional de Literatura Jesús Enrique Lossada, mención poesía, otorgado por la Gobernación del estado Zulia.