

«Meditación de Otoño» de L. A. de Villena (Convención/Desconvencionalización en el componente acústico-rítmico)

JOSÉ DAVID PUJANTE SÁNCHEZ

0. El siglo actual, con sus nuevas tendencias creativas (Futurismo, Dadaísmo, Surrealismo), ha obligado a los críticos, a los teóricos de la Literatura e incluso a los propios lingüistas a adentrarse por el terreno de la obra artística, en la difícil búsqueda de su esencia, con nuevos criterios. El primer caballo de batalla, dentro de las tendencias formalistas, fue la caracterización del lenguaje artístico, su literaridad. Se habló de artificio literario¹, de desautomatización², de lenguaje como fin³, llegándose a considerar la lengua literaria como un dialecto de la estándar⁴, y, posteriormente, incluso como la lengua por excelencia, con respecto a la cual es secundaria la lengua común⁵. Pero esta consideración en bloque de la lengua literaria no contempla un segundo problema capital: la diferencia entre el lenguaje literario y el poético. No quiere ello decir que no se haya planteado la cuestión. Los mismos formalistas rusos hablaron de la transracionalidad del mensaje poético, el cual va más allá de la expresión puramente lógica, participando el mundo de los sentimientos por una relación transmental con el lector⁶. Sin embargo —como apunta el profesor García Berrio— hay una «relativa parquedad —por no hablar de vacío— de intentos recientes en la Ciencia literaria tendentes a establecer criterios de distinción entre [literaridad y poeticidad]»⁷. García Berrio propone dos vías

¹ Cfr. V. ŠKLOVSKIJ, *Teoría della prosa*. Turin, Einaudi, 1976.

² Cfr. A. GARCÍA BERRIO, *Significado actual del formalismo ruso*. Barcelona, Planeta, 1973, p. 92; J. M. POZUELO, *La lengua literaria*. Málaga, Agora, 1983, pp. 34-38; J. M. POZUELO, «Lingüística y poética: desautomatización y literaridad», en *Anales de la Universidad de Murcia, Filosofía y Letras*, 37, 4, 1978-1979, pp. 91-144.

³ Cfr. R. JAKOBSON, «La lingüística y la poética», en T. A. SEBEOK (ed.), *Estilo del lenguaje*. Madrid, Cátedra, 1974.

⁴ Cfr. J. MUKAŘOVSKÝ, «Lenguaje standard y lenguaje poético», en *Escritos de estética y semiótica del arte*, Barcelona, Gustavo Gili, 1977, pp. 314-333.

⁵ J. KRISTEVA, *Semiótica*, Madrid, Fundamentos, 1978, vol. I, pp. 231-233.

⁶ Cfr. A. GARCÍA BERRIO, *Significado actual del formalismo ruso*, cit., pp. 161 y ss.

⁷ A. GARCÍA BERRIO, «Lingüística, literaridad/poeticidad (Gramática, Pragmática, Texto)», en *1616. Anuario de la Sociedad Española de Literatura General y Comparada*, II, 1979, p. 167.

para establecer esta distinción: lingüística y pragmática. En la primera es especialmente importante el componente acústico-rítmico.

1. Hace unos días, ante el último libro de Luis Antonio de Villena, poeta muy destacable en el panorama de nuestra más reciente poesía, y habiendo saboreado ya varios hermosos poemas de *La muerte únicamente* —que así se titula, con rotundo y breve verso cernudiano, el libro—, «Meditación de otoño»⁸ nos llevó a considerar de nuevo el problema de lo poético. Las palabras del profesor García Berrio cobraban especial significación, como se verá más adelante, dadas las peculiaridades métricas del poema objeto de nuestra reflexión.

Es en el nivel fonofonológico en el que vamos a centrar nuestra atención. En él destacan dos elementos característicos del lenguaje poético: el ritmo y el verso.

El verso aparece en nuestra tradición literaria como presencia inevitable en toda manifestación poética. Los formalistas rusos, y especialmente Tynianov⁹, estudiaron el ritmo poético, y este último habló de una sintaxis rítmico-constructiva de base versal como diferencia fundamentadora del discurso poético. El verso parece estar presente, pues, de forma inevitable en toda manifestación poética. La Estilística también lo considera siempre al caracterizar la poesía: todas las precisiones de Amado Alonso en torno a prosa y poesía parten de una visión tradicional del verso¹⁰. Surgen los problemas al tener que estudiar el verso libre de Neruda¹¹.

Durante un período importante de nuestra historia literaria contemporánea se ha eliminado el verso tradicional y sus secuelas permanecen. Singular extremismo representa Juan Ramón Jiménez, que pretendió eliminar totalmente el verso del discurso poético. Pero no hemos de enfrentarnos ahora con el difícil asunto de si el verso es prescindible totalmente en el poema —cualquier tipo de verso—, ya que Villena escribe su poesía en verso. Vamos a considerar solamente la importancia que tiene en un poeta actual la tradición versal¹² y, frente a esa asunción, la irrenunciabilidad al nuevo concepto de poesía nacido con el siglo XX. Dicho con otras palabras: nos interesa estudiar el conflicto entre la tradición y la modernidad, tal y como se resuelve en un equilibrio de contrarios, en la creación de un poeta que conoce muy bien, admira y acepta la tradición literaria, sin renunciar a su inevitable carácter de poeta de finales del siglo XX. Este eclecticismo podría ser una de las claves del interés especial que tiene la poesía de Luis Antonio de Villena, y vamos a considerarlo en el aspecto acústico-rítmico.

2. Comienza el poema que nos ocupa con el siguiente verso: «¿Importa tanto hoy / este nuevo fracaso?»¹³. Es un alejandrino¹⁴. En seguida pensamos en la filia-

⁸ L. A. DE VILLENA, *La muerte únicamente*, Madrid, Visor, 1984, p. 17.

⁹ Cfr. I. TYNIANOV, *El problema de la lengua poética*, Buenos Aires, Siglo XXI, 1972.

¹⁰ Cfr. A. ALONSO, *Materia y forma en poesía*, Madrid, Gredos, 1969. Reflexión reciente sobre prosa y poesía son los libros de I. Paraíso de Leal, *Teoría del ritmo de la prosa*, Barcelona, Planeta, 1976; y *El verso libre hispánico. Orígenes y corrientes*, Madrid, Gredos, 1985.

¹¹ Cfr. A. ALONSO, *Poesía y estilo de Pablo Neruda*, Barcelona, EDHASA, 1979.

¹² Para el equilibrio de fuerzas, entre la tradición y el ideal de una época, representado por un determinado sistema de versificación, cfr. F. LÁZARO CARRETER, «La Poética del Arte mayor castellano», en *Estudios de Poética*, Madrid, Taurus, 1976, p. 78.

¹³ Nos permitimos señalar la cesura y así lo haremos en todos los versos del poema.

¹⁴ Cfr. T. NAVARRO TOMÁS, *Métrica española. Reseña histórica y descriptiva*, Madrid, Guadarrama, 1974, pp. 419 y ss.

ción de los llamados «poetas venecianos» con el Modernismo, recuperador del viejo metro medieval; en lo bien que iba para el poema narrativo, que al comenzar el nuevo siglo llenaba de sugerencias sonoras la tradición decimonónica. Los tres versos siguientes confirman la elección de las catorce sílabas (7/7):

«Es cierto que podría / cobijarme en un cuerpo,
abrazos conocidos / para pasar la noche...
Pero frecuentemente / el amor o su imagen».

Sin embargo el esquema se nos rompe con «y el cuerpo de una noche —repetido— ocultan el fracaso», que es el siguiente verso. Sin el inciso —«repetido»—, nos encontraríamos ante un nuevo alejandrino; pero su presencia rompe —hablamos desde el procedimiento clásico, aun sabiendo que los datos tradicionales hay que completarlos con nuevas razones— la armonía que desde el primer verso se había creado. En contraposición a las razones de ritmo que pueden conducir a la eliminación de «repetido», hay razones de otra índole que nos obligan a considerarlo como elemento fundamental en el verso: ese «repetido» (referido a cuerpo) es de una total inevitabilidad poética, pues resulta clave dentro de la coherencia del mundo poético de Villena.

El verso siguiente parece querer retornar al ritmo perdido («Porque aunque tibio sea / su calor, grato el cariño», 7/8), pero sólo vuelve al cauce el que lo sigue («no eran exactamente / cual los imaginábamos»). Si nos dejamos llevar por la distribución tipográfica que el poeta da a los versos que restan hasta llegar al final del poema —y creemos que así debe ser—, no hay más que dos alejandrinos. He aquí el resto del poema:

«La pasión absoluta, un milagro carnal, o la estrella
brillando, para siempre jamás, sobre la frente...
No importa pues que hoy, desdeñando el presente
y sus regalos, asuma yo de nuevo el rol de perdedor,
y echando la capa sobre el hombro, altivo y triste,
abandone el ruido del burdel, y salga nocturno y solitario».

Sin embargo no hay que andar muy apercebido para darse cuenta del permanente predominio del heptasílabo en los cuatro versos primeros del grupo. Proponemos la siguiente redistribución:

«La pasión absoluta, / un milagro carnal,
o la estrella brillando, / para siempre jamás / sobre la frente...
No importa pues que hoy, / desdeñando el presente / y sus regalos,
asuma yo de nuevo, / el rol de perdedor».

Resulta difícil explicar la desarticulación que lleva a cabo Villena con la estructura heptasilábica (7/7, 7/7/4, 7/7/4, 7/7). No lo hace huyendo de posibles rimas: carnal/jamás y frente/presente —evidentísimas en tan reducido espacio y dentro de un poema pretendidamente no rimado— ya que mantiene la segunda: frente/presente. Creemos, sin embargo, que no resulta ociosa toda esta descoyuntación del ritmo básico. Se diría que el poeta quiere liberarse de un ritmo que lo agobia, que lo posee en el momento mediúmico de la creación y lo arrastra violentamente. Pero se le imponen momentos que trascienden el encorsetamiento, hallazgos poéticos

que lo son en tanto que destruyen la base rítmica de raigambre tradicional. Base que, por serlo, está ahí, sin embargo, inevitablemente.

Acaba triunfando la palabra en libertad, pura poesía en el transmitir desconvencionalizado. Así lo confirma el desasimiento de toda traba métrica del último verso:

«abandone el ruido del burdel, y salga nocturno y solitario».

3. En el nivel que tratamos no hay un sometimiento absoluto a una macroestructura tópica (alejandrinos; rimados y sin posibilidades alternativas, pues ese tipo de verso no lo permite), como sería inevitable en la tradición clásica¹⁵, por lo que, al desautomatizarse la macroestructura en el nivel métrico, alcanza en este nivel la consecución de la poeticidad. Hay núcleos de vivificación de lo poético que son precisamente los momentos en que se destruye la base rítmica de raigambre tradicional. Un poema como el que tratamos difícilmente podría aparecer ante los lectores como un ejercicio académico. La eliminación de la pura condición de *literaridad* potencia la *poeticidad*¹⁶, dentro de la línea romántica que concibe el poema como *producto del yo*¹⁷.

En este poema de Villena también es especialmente interesante el elemento conservador: el que se plantea el poeta la duda de que en la absoluta desconvencionalización pueda perderse algo esencial del poema. El poema de Villena es un equilibrado combate entre ayer y hoy, en el que juega un papel importante la familiaridad del poeta con la tradición métrica y su asunción relajada. Hay que hacer hincapié en la presencia de la base rítmica de procedencia tradicional, surgida sin duda de una tradición asumida por el poeta; pero también hay que hacerlo en que el poeta se ve obligado a luchar contra ella, si no quiere ser un mero copiador de formas del pasado. La renuncia no es una eliminación, sino un pulso con las viejas formas; una lucha por transformarlas sin soslayarlas; una nueva batalla entre Jacob y el ángel, buscando captar la esencia poética, qué había de esencial en las formas del pasado —y, por tanto, qué es lo irrenunciable—, manteniendo la batalla porque, en el momento en que se acabe, con ella termina la posibilidad de conocimiento.

Leemos en esta poesía la manifestación lírica de un fracaso humano. Hecho experiencia poetizada, se convierte en el triunfo del poeta. El triunfo radica en salir con bien del «ruido del burdel»: las sonoridades vacías del manido lenguaje poético conocido —léxico y sintaxis rítmica tradicionales—; guiado por la inevitabilidad de su oficio: transmitir la sabiduría lírica a través del decir poético; alcanzando unos modos de renovación, sin renunciar al pasado, para conseguir validez en la expresión poética aún al finalizar el siglo XX.

¹⁵ Cfr. A. GARCÍA BERRIO, «Lingüística, literaridad/poeticidad (Gramática, Pragmática, Texto)», cit., p. 168; A. GARCÍA BERRIO, «Poética e ideología del discurso clásico», en *Revista de Literatura*, XLI, 81, 1979, p. 31.

¹⁶ Cfr. A. GARCÍA BERRIO, «Lingüística del texto y tipología lírica (La tradición textual como contexto)», en J. S. PETÓFI - A. GARCÍA BERRIO, *Lingüística del texto y crítica literaria*, Madrid, Comunicación, 1978, pp. 311-366.

¹⁷ Cfr. G. E. B. SAINTSBURY, *A History of Criticism and Literary Taste in Europe*, Genève, Slatkine Reprints, 1971, vol. III; R. WELLEK, «El concepto de Romanticismo en la Historia literaria», en *Conceptos de Crítica literaria*, Caracas, Universidad Central de Venezuela, 1963, pp. 103-168; M. H. ABRAMS, *El espejo y la lámpara. Teoría romántica y tradición crítica*, Barcelona, Barral, 1975.

Cuando los intentos vanguardistas han conducido al más estrepitoso fracaso, y es imposible volver sin más a las viejas estructuras, quizás este difícil equilibrio que representa Villena, y que permite a un poema asentarse sobre la base sólida de los ritmos del pasado sin rendirse a sus encorsetamientos, sea el único modo de actuación para la poesía que nos corresponde vivir.