

Enrique Buenaventura

Enrique Buenaventura - Obra: "La Estación" - Foto: Pedro Rey



# NOTAS SOBRE POESÍA LÍRICA Y POESÍA DRAMÁTICA

Es difícil hablar de poesía lírica en general, por las diferencias de tiempo y de lenguas, y sería fácil caer en una especie de "historia" de esa poesía, propósito que no entra - para nada- en los objetivos de estas notas. Prefiero tratar de definirla por oposición a la poesía dramática.

Diría que la lírica es una forma de incomunicación violada, una forma de comunicación del poeta consigo mismo que busca la relación con el otro, descubriendo al poeta que subyace en el otro. El placer de leer poesía lírica es un modo de participación, de expresión de la propia dimensión poética a través de la lectura en voz alta, mental o real, es una solidaridad y una complicidad que ocurre también en la música y, en otro plano, en las artes plásticas. Una apropiación legítima de lo que el poeta expresa por y para los demás, pero cuya destinación no es indispensablemente los otros, sin que ello —esa condición de intimidad- la condene, inexorablemente, a un solipsismo. Por el contrario, la identificación con otras voces destaca la voz del poeta:

**Por: Enrique Buenaventura**

*Dramaturgo, director y teórico teatral con amplio reconocimiento nacional e internacional. Se han publicado antologías de sus obras y ensayos en Roma, México, Inglaterra, Estados Unidos, Cuba, etc. Fundador y director del TEC, grupo que ha montado sus obras y en el que ha desarrollado el método de la creación colectiva. Entre ellas se destacan "Los papeles del infierno", "A la diestra de Dios padre", "El menú", "La Orgía" y la "Historia de una bala de plata" (Premio Casa de las Américas 1.980).*

*"Ya no sé si estos versos  
son de la Biblia,  
de Walt Whitman o míos..."*

Dice León Felipe.

*Meus versos são meu sonho dado.  
Quero viver, não sei viver,  
por isso, anónimo e encantado,  
canto para me pertencer (1)*

Dice Fernando Pessoa.

*Les anglots long  
des violons  
de l'automne  
blessent mon coeur  
d'une langueur  
monotone (2)*

Canta Verlaine.

*De todo lo velado  
tenue, lejana y misteriosa surge  
vaga melancolía  
que del ideal al cielo nos conduce.*

Canta José Asunción Silva.

*Es hielo abrasador, es fuego helado,  
es herida que duele y no se siente,  
es un soñado bien, un mal presente,  
es un breve descanso muy cansado.*

Canta don Francisco de Quevedo y no citamos sino el primer cuarteto, de uno de sus maravillosos sonetos de amor.

*Me celebro y me canto a mí mismo  
Y lo que digo de mí lo digo, también, de ti...*

Dice, cerrando con broche de oro estas citas, Walt Whitman, en recreación de León Felipe.

Si es un verdadero desafío traducir la poesía lírica, ello se debe a su enraizamiento en la música de una lengua que cualquier traducción literal o prosaica destruiría y los poetas que la traducen, en realidad la recrean, la tocan—digamos así— en otro instrumento. En relación con la lengua en la escribe, el poeta trata de realizar algo imposible: liberar las palabras de su significado cotidiano a través de un trabajo sobre el significante. Dar a esas palabras una vida propia, conferirles una autonomía hasta los límites de la incoherencia, sin arrojarse al vacío. Esa

era la pelea de Vallejo con “el lenguaje del león”: El poeta puede rugir, pero se le debe entender. La libertad no existe, pero en la huida hacia ella, se sitúa la poesía.

El poeta es un hermeneutico que se debe hacer entender. Al principio solo una minoría lo comprende y solamente llegará a “las masas” cuando estas ya no existan.

*“¡Y si después de tantas palabras,  
no sobrevive la palabra!”*

Gritaba Vallejo llegando al borde del abismo. Después plantea como un teorema:

*La cólera que quiebra al hombre en niños,  
que quiebra al niño en pájaros iguales,  
y al pájaro, después, en huevecillos.*

*La cólera del pobre  
tiene un aceite entre dos vinagres.*

y, más adelante, en el mismo poema:

*La cólera del pobre  
tiene dos ríos contra muchos mares.*

Es la época aciaga en la cual Picasso construye la destrucción bárbara de Guernica. El arte que se enfrenta, inerme, a los tanques y a los bombardeos, invita al mundo a enfrentarse y a derrotar el fascismo. Chaplin crea “El Gran Dictador” mofándose de la parafernalia teatral de Mussolini. Bertolt Brecht escribe: “Terror y Miseria del Tercer Reich”, que lo llevará a enfrentar, en el exilio, los interrogatorios fascistas de un capitalismo que ve un enemigo mayor en el ideal socialista —que hoy resulta, transitoriamente, utópico— del dramaturgo Alemán.

Los lenguajes del arte—cuando no son decorativos— aguzan su filo crítico, veamos, pues, cómo ese filo que los ha distinguido desde la remota antigüedad en todos los continentes, lenguas y formas de expresión constituyen una amenaza —a veces a pesar del artista mismo— para las tiranías de todo pelaje.

En ocasiones –con una asepsia sospechosa- se quiere poner aparte el arte “comprometido”. Se procura separarlo de un pretendido “arte puro”, sin ver que esa pureza lo compromete –no con las fuerzas vivas de una sociedad- sino con las minorías serviles. Veamos un ejemplo: Zeami (1363-1443) el gran poeta y dramaturgo japonés, cuyas obras son plato exquisito en la dinastía Shogun, y a las cuales volveremos cuando hablemos de poesía dramática, es de pronto –por cambios en el contexto social- condenado al destierro. Un arte, en principio depurado y cortesano, cuando cambia el viento, cae en desgracia y ello porque estaba enraizado en ideas que se tornan sospechosas cuando el poder sufre transformaciones. Un arte verdadero, cargado de semillas es, siempre, un arte en peligro. Puede gozar del favor de un poder pero, como no es bufón, puede también perder ese favor y –sin poder desmentirse- no solo es desfavorecido sino –a menudo- perseguido.

Hay en la lírica, por supuesto, elementos dramáticos y viceversa. En la poesía de Pablo Neruda, curtida en tantas batallas políticas, el tono dramático y, a veces, panfletario, tiene la audacia de saltar a una escena convertida en campo de guerra. La poesía de José Martí es combatiente:

*El rayo surca, sangriento,  
el lóbrego nubarrón:  
Echa el barco, ciento a ciento,  
los negros por el portón.*

*El viento fiero quebraba  
Los almácigos copados.  
Andaba la hilera, andaba,  
de los esclavos desnudos.*

*El temporal sacudía  
Los barracones hinchidos.  
Una madre con su cría  
pasaba dando alaridos.*

*Rojó, como el desierto,  
salió el sol al horizonte.  
Y alumbró a un esclavo muerto,*

*colgado a un ceibo del monte.*

*Un niño lo vio, tembló  
de pasión por los que gimen.  
¡ Y, al pie del muerto, juró  
lavar con su sangre el crimen!*

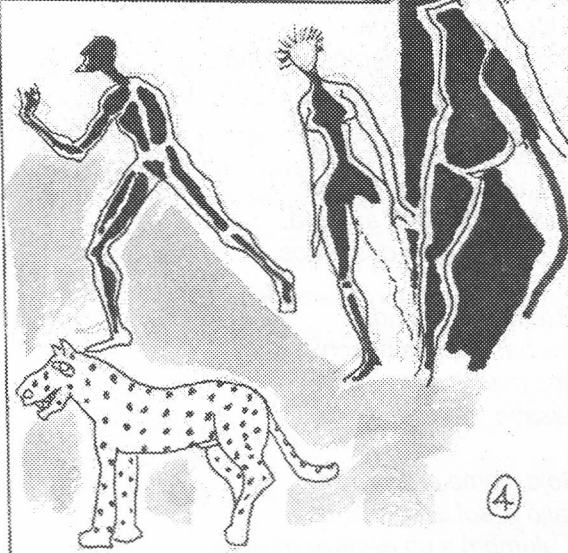
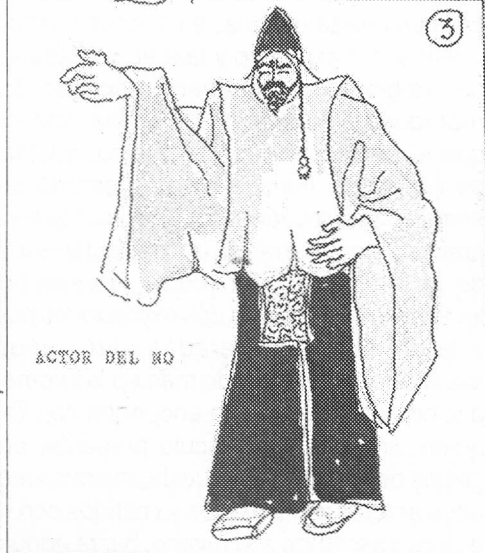
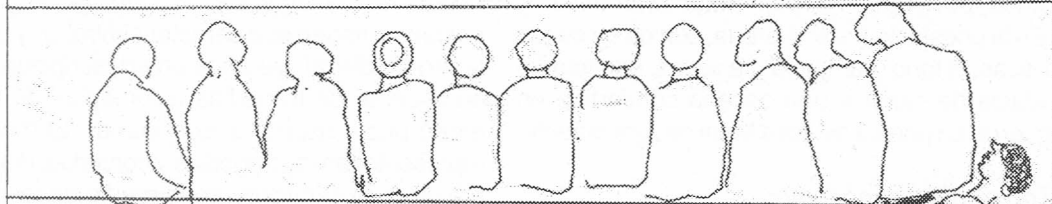
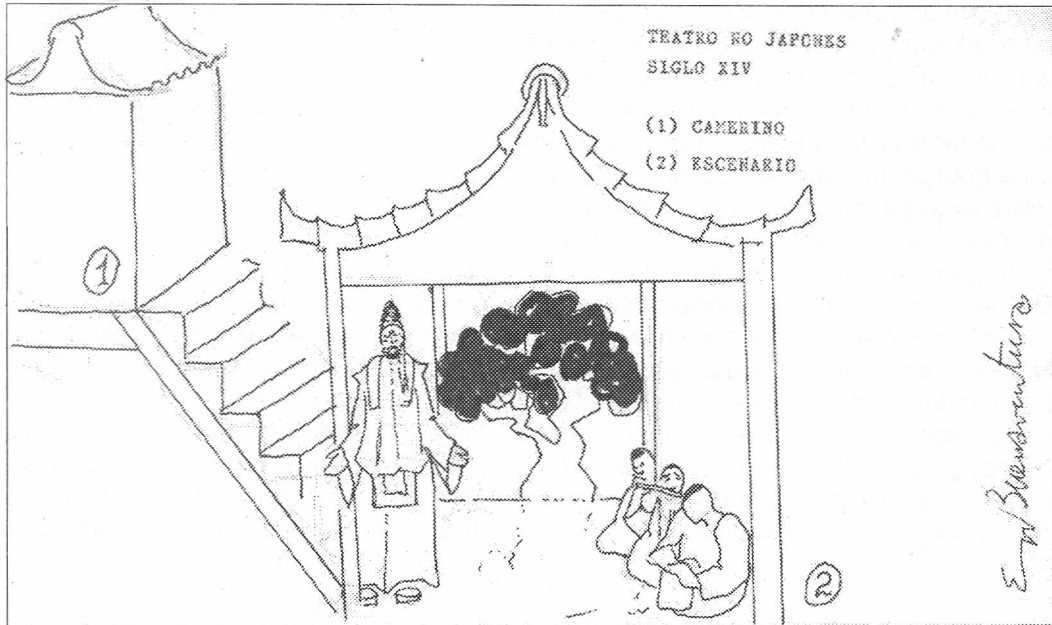
Uno compara ese “cuadro” con los grabados de Goya donde, con su extraordinario manejo de luces y sombras, eleva una “voz desgarrada” contra las barbaridades de Pepe Botella en la invasión napoleónica a España.

Yendo y viniendo sin orden cronológico, sino más bien por semejanza de temas, nos encontramos en el siglo XVI, en México, con Sor Juana Inés de la Cruz, personaje milagroso, que aquí nos viene como anillo al dedo, con su teatro lírico, armado a la manera Medieval con versos influidos por don Luis de Góngora. Los personajes: *el occidente, la américa, el celo, la religión, músicos, soldados*; tienen ese carácter simbólico y ecuménico del teatro Medieval. Veamos una descripción de la “puesta en escena” de tragedias y comedias de Séneca, cuyo teatro pudo inspirar a Sor Juana: “El modo en que se representaban las tragedias y comedias era este: El teatro era un área semicircular en medio de la cual había una casita llamada escena, en la casita había un púlpito. El poeta subía al púlpito y leía en voz alta su texto. Abajo, en cambio, se encontraban los actores. Su cometido era reproducir en los gestos y en las actitudes del coro lo que el poeta decía en el púlpito, adaptándolo a cada personaje...”. Iluminando la memoria con eso de las semejanzas, recuerdo “El Bunracu” que ví en Kioto: Una gran muñeca, manejada por tres actores y, en una especie de púlpito, otro actor (quizá representando al poeta) leyendo los textos. Las dos expresiones poéticas: La lírica y la dramática, separadas pero simultáneas en el escenario. Y avanzando más en las semejanzas ajenas a lo cronológico, uno se encuentra con Tadeusz Kantor, quien dirige el espectáculo presente, en escena, con gestos de director de orquesta, mientras realizan la acción unos actores maquillados y vestidos con un naturalismo que se trasciende a sí mismo, hasta adquirir una imagen

TEATRO NO JAPONES  
SIGLO XIV

(1) CAMERINO

(2) ESCENARIO





ilusoria, alucinante, fantasmagórica, que concuerda con los objetos, los cuales apenas insinúan su condición, convertidos en máquinas tan inútiles como inverosímiles y, en algunos casos, actores y muñecos se confunden, cobrando los últimos una vida que pierden los primeros. El naturalismo sólo se invoca para que el recuerdo no se diluya; para que tenga la precisión del sueño y, al mismo tiempo, la vaguedad —digamos metafísica— del mismo. La poesía lírica ha sido poseída por la escritura. Se recuerda un poema con su división en estrofas (sin hablar de las aventuras gráficas del Dadaísmo, del Surrealismo, etc.). La forma del soneto —llegada de Italia a la literatura castellana— es una forma visible en primer lugar y, en segundo lugar, medida horizontal y verticalmente como un templo griego del siglo V a. de J. C.

La poesía dramática tiene el texto literario —ya lo hemos anotado— como uno de sus códigos o lenguajes. Es importante el poeta, pero la dramaturgia no se queda en él y no existe más que durante la representación. En ésta existe como dramaturgia del actor, del espacio, del tiempo, de la luz, de cada uno de “los textos” (actanciales, kinésicos, proxémicos, etc.) que —ensamblados— constituyen el espectáculo. ¿Podemos llamar a este “ensamblaje” de textos poesía? ¿No tiene la poesía como materia, como expresión la palabra? Esa es una limitación de la poesía, más aún, una mutilación, una reducción al campo de la literatura, algo típico de una sociedad especializada en límites, en ponerle “puertas al campo”. El lenguaje poético tiene unas leyes, unas relaciones entre el sonido y el sentido que, en otras formas de expresión, se dan entre formas y contenidos, y ellas pueden aparecer, incluso, en las matemáticas puras, según muchos entendidos en la materia.

Una poesía dramática que los críticos metieron en el costal del absurdo, la de Samuel Beckett, es una poesía inseparable de la escena, “insuficiente”, digamos así, en la literatura y plena, únicamente, cuando se realiza en el escenario. La relación de Beckett con Buster Keaton, un poeta de la imagen, en el cine mudo, no es casual.

La poesía habla de los seres y de los episodios haciendo

una evocación y una invocación que no informa, por el contrario convoca, invita a compartir una experiencia.

El teatro ha estado siempre más cerca del discurso mítico que del discurso lógico-racional (ello no significa que el discurso mítico sea deshilvanado, incongruente o disparatado, sencillamente tiene una lógica propia, más cercana a las asociaciones que a las inducciones y deducciones).

El pensamiento mítico es heredero de la tradición oral y tal tradición supone la **reiteración** como recurso pnemotécnico.

La reiteración y el ritmo son características, tanto del discurso mítico como del poético (y, por supuesto, del discurso musical). La escritura “pese a sus innegables beneficios, no asegura, necesariamente, el acceso a un nivel superior de cultura” (Levy Strauss). Como especifica Leo Frobenius “Todos los géneros literarios son elaborados y mantenidas sus formas específicas por la tradición oral: el épico, el lírico, el dramático, leyendas, cuentos, fábulas, proverbios, historias, adivinanzas”. Los poetas se han referido a ello como “su dialecto”. Poushchine se refiere al “yambo” de cinco pies que “para nosotros aparece fluido y fácil”, como lo anota Jacobson (1), sin embargo “rebuscado” para el poeta. Lope de Vega, con su fluidez “monstruosa”, da cuenta de su destreza en la “fabricación” de sonetos:

Un soneto me manda hacer Violante (2)  
que en mi vida me he visto en tal aprieto.  
Catorce versos dicen que es soneto,  
burla burlando van los tres delante...

Es un alarde de esgrima verbal. Nosotros tenemos, en León de Greiff, una búsqueda exhaustiva y un hallazgo feliz de un dialecto muy original, que si es difícilmente popular, hace un aporte trascendental a la poesía, como lo hizo don Luis de Góngora en el llamado Siglo de Oro.

Dice Jacobson, “A la teoría de la adecuación absoluta del verso al espíritu de la lengua, de la no resistencia de la

forma a la materia lingüística, nosotros oponemos la de la violencia organizada, ejercida por la forma poética sobre la lengua". (3)

No hemos trazado una frontera territorial entre la poesía lírica y la dramática. Las dos riegan el mismo territorio y son afluentes del inmenso río que desemboca en el mismo mar. Sin embargo, la lírica se parece a ciertos ríos como el Capibaribe, río de Recife, Pernambuco, Brasil, que corre a contra corriente, hacia su nacimiento, como una manda de caballos desbocados que huyera de la cincha y del freno. La lírica "pasa" por "los otros" y regresa al poeta, desbordándolo, de todas maneras. La dramática reencarna, digamos así, en actores, directores de escena, voces, silencios, ruidos, sonidos, espacios, etc. Vuelve poesía todo lo que toca y puede tocar lo inverosímil y lo impalpable. Recordemos el sobresalto de García Lorca cuando termina Bernarda Alba, después de una larga estadía en el teatro lírico: "¡Puro teatro, ni una gota de poesía!" y, no es cierto, es **otra** poesía que comprende la fábula, los personajes, el resuello contenido de los espectadores. Recuerdo haber visto en San Francisco, California, una Bernarda impecable pero, a mi modo de apreciar, injusta. Esa noche hablé con el director y con la actriz que hacía Bernarda. Ella no es, dije, en mi opinión, represora o, si lo es, ello se debe a que es reprimida por el contexto social en el cual levanta a sus hijas. Eso, agregué, no se ve aquí, en California y, por lo tanto, ustedes ponen el acento en la estructura, en la riqueza del diálogo y en los personajes. No sé qué pasó después. No podía fallar lo que pensaba, pero no pretendía, tampoco, influir. Veamos un ejemplo privilegiado de poesía dramática: el No japonés. Ya me he referido a Zeami, el maestro, pero no creo haber mencionado a Zenchiku, su yerno (no olvidemos que los cultivadores del teatro clásico japonés eran hombres que pertenecían a un núcleo familiar y ese arte se transmitía dentro de ese núcleo y sus descendientes), más aún cuando la tradición era secreta, dedicaban a ella prácticamente toda la vida y estaban al servicio del emperador y su familia.

No voy a olvidar la profunda impresión que me causó **Ugetsu**, una pieza que ví en Tokio, después de haber

leído —cuidadosamente— una magnífica traducción en francés. Si Zeami había gozado de la estabilidad del feudalismo y de la amistad de poderosos nobles y samurais, Zanciku vivió en la época de decadencia de ese sistema y de descomposición de la dinastía Soghuñ, pero siguió aferrado a una estética budista, a la filosofía clásica china y al concepto de *yugen*. Este concepto metafísico tiene su origen en el "útero" de donde viene todo, es decir, en el *sarugatu* o sea en un mundo donde todo danza con belleza suprema y con celestial armonía. Como dice el propio Zenchiku: "La danza, la voz, la poesía de los textos se reúnen para formar un No". Repito que la poesía dramática tiene, en esta forma teatral, una de sus más puras expresiones y que Zenchiku debe ser considerado como uno de los grandes poetas dramáticos de todos los tiempos y —según la tradición— uno de los actores más sutiles y finos. Esta unidad de teoría y práctica es algo admirable en esos poetas-actores.

Podemos seguir saltando de un extremo del mundo al otro en busca de la poesía dramática y nos encontramos con **La Celestina**, cuya puesta en escena fue un verdadero desafío para el **Teatro Experimental de Cali**, cuando aún no había sido expulsado de la Escuela de Teatro del Instituto Departamental de Bellas Artes de la ciudad. Esta "tragicomedia" en prosa ha reunido una inmensa cantidad de comentarios y yo no agregaría nada a semejante montaña de erudición, fuera del placer de haberla montado, si no fuera indispensable e ineludible en estas notas. Extraña en su momento (siglo XIV), terminada en 1492, en pleno sitio de Granada, pero iniciada mucho antes y atribuida a Juan de Mena, es producto de un tiempo que reunía a la cultura arábiga, la judía y la cristiana, una época de esplendor cultural que no se volvería a repetir en España. En medio de autorías posibles e imposibles, por medio de una especie de rompecabezas, se da a conocer el nombre del autor: el bachiller Fernando de Rojas.

La experiencia de llevar a escena esta "novela teatral" (4), como la han llamado algunos, ha sido igualada pocas veces en nuestro trabajo. Dos pisos tenía la escenografía y, al fondo, una casa, jardines, calles, recovecos, cantina.



Ilustración: Enrique Buenaventura



Una de esas empresas heroicas que formaron al Teatro Experimental de Cali –T.E.C.-

La primera tarea fue la versión. Tarea bien difícil en la cual las tijeras tienen que ser prudentes y la invención audaz. La poesía, en esa prosa riquísima, es sostenida, fundamentalmente, por los caracteres. Celestina, personaje de asombrosa vitalidad, contrapuesto al débil y vacilante Calixto y, los dos, a la desbordante pasión oculta en Melibea. Todo ese universo picaresco se precipita al desastre trágico. Las intenciones moralizantes del bachiller son desbordadas por el empuje vital de los caracteres. Cervantes, con sus debilidades morales que no podrán nada contra Don Quijote y Sancho, opina, casi en defensa propia...

.....Celstí-  
libro en mi opinión diví-  
si encubriera más lo humá-

Menos mal que dice: **opinión**, o sea la “*doxa*”, sobre la cual Sócrates estima que es indispensable “purgarla”, a fin de llegar al *episteme*, o sea, al conocimiento. La crítica no era, precisamente, el fuerte de Cervantes o lo era, únicamente, cuando se volvía autocrítica.

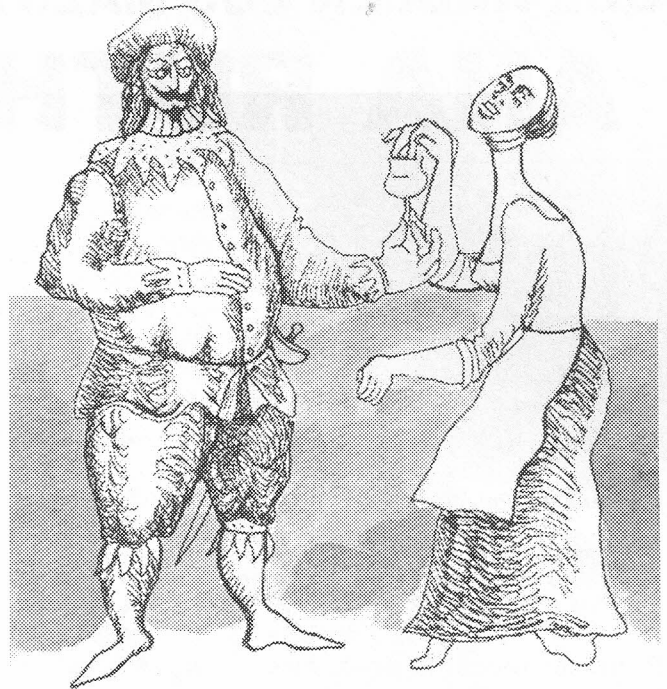
Usando las botas de siete leguas, que nos hemos calzado no pocas veces a lo largo y ancho de estos comentarios, vayamos a dos momentos estelares de la poesía dramática: Edipo y Job. Escrito el primero para la representación y el segundo, como lo que llama Frazer “folklore en el Antiguo Testamento”. ¿Qué une estos dos astros en un gran firmamento religioso-filosófico-poético? “Lo que da a las piezas tebanas de Sófocles su intensidad trágica, no es el horror que provocan el parricidio y el incesto, sino la sensación de desesperanza y ceguera propias de la condición humana” (Meyer Fortes, Cambridge University Press, 1959).

Deliberadamente he dejado fuera de estas notas al príncipe de la poesía dramática, a William Shakespeare, porque merece un estudio aparte. Prometo tratar de remediar, en notas posteriores, este inconmensurable vacío.

(1) Mis versos son mi propio sueño.  
Quisiera vivir, no sé vivir.  
Por eso, anónimo, encantado,  
estoy cantando para existir.

(Traducción libre)

(2) Los largos sollozos  
de los violines  
del otoño  
hieren mi corazón  
de una languidez  
monótona.



## NOTAS.

(1) Estructura del texto artístico. Editions du Seuil. París. 1973

(2) Los poetas de la época solían inventarse nombres de amadas o sustituir los verdaderos (inconfesables) por los inventados.

(3) Ob.Cit.

(4) Es -por decir lo menos- una ligereza. La Celestina es teatro, esencialmente teatro. Está escrito en una prosa poética (no lírica) y, la música de esta prosa se relacionaría más bien con una sinfonía. Lo único que puede llevar a llamarla "novela" es la extensión, pero esto era algo indefinido ni en el teatro medieval, ni en el que surge en el primer Renacimiento.