

¿Con qué se compromete la poesía?

[Antonio Cabrera]

El arte es adulto, y arrastra consigo el bien y el mal, el dolor y la felicidad, y la realidad.
Natalia Ginzburg

EL TÓPICO

Poesía y compromiso, una vez más. En toda discusión o teorización en torno a un tópico se esconde cierta violencia, cierta imposición al pensamiento. Como ocurre con todos ellos, este lugar común también transporta gran cantidad de sedimentos: aspectos ya muy considerados, matizaciones incorporadas al cuerpo de la cuestión o rasgos accidentales que vienen con rostro de esenciales. Además, la propia textura de los sedimentos, tendente más a lo espeso que a lo fluido o diferenciado, a la hora de su análisis genera en la voluntad una suerte de abdicación, atrapada como se siente la voluntad en unos limos por donde ha de caminar con paso penoso por previsible. Y es que, como buena conceptualización cristalizada, la fórmula *poesía y compromiso* le tiene preparados a la reflexión grilletes bastante evidentes.

De entrada, dicha manera de enunciar el problema no parece sugerir únicamente la existencia de una relación entre dos ámbitos que se encuentran sin más y dan lugar a la posibilidad de escrutar sus zonas de contacto. Esto quizá sí ocurre en parejas como *poesía y naturaleza* o *poesía y amor*, ante las cuales nos posicionamos entendiéndolas en tanto que meras delimitaciones temáticas, susceptibles de ser abordadas sin que la poesía vea contaminada, ni de naturaleza ni de amor, su propia médula. El poeta puede cantar la naturaleza o puede cantar el amor; así estará tratando con un contenido posible de sus poemas. Pero ello no le atará, y no acabará juzgan-

do que en poesía nada importa más que lo natural o que lo amoroso, pues ambos constituyen asuntos, no ejes sustanciales de la práctica poética.

Poner juntos el término *poesía* y el término *compromiso* provoca, en cambio, una variación del sentido, que tal vez sea sutil pero que considero manifiesta. Ya no nos enfrentamos sencillamente a una enunciación. Este emparejamiento alberga una valoración según la cual el compromiso no representa otra cara temática añadida al poliedro de las posibles en el poema. Apunta a algo más decisivo, a la idea de que la poesía, al contactar con el compromiso, encuentra un enfoque verdaderamente esencial. Se nos lleva a pensar que manejando el compromiso no se maneja tan solo otro contenido o asunto abordable por los poemas. Antes al contrario, estaríamos adoptando la posición clave desde donde queda establecida la poesía como una actividad por fin consciente de su más enriquecedora significación. Nada, según esta lógica, tan importante para la poesía como comprometerse. Los dos términos enlazados señalarían, por tanto, hacia una actitud que debe asumir el poeta en su labor: la obligación de convertir un aparente contenido temático más en la razón de ser ética y estética de la poesía.

ANTES Y DESPUÉS DE AUSCHWITZ

A nadie se le escapa que la irrupción del compromiso en el arte, y en la poesía en particular, tiene fecha de

nacimiento: la primera mitad del siglo xx. Condicionados por factores históricos, culturales e ideológicos, arte y poesía vieron cómo se les inoculaba la exigencia de hacerse eco de y dar impulso a las fuerzas sociales reivindicativas y emancipatorias. La dialéctica de la lucha de clases demandó a los poetas su específica ayuda. Las vanguardias —no todas, es verdad— respondieron a la llamada y desarrollaron obras que en modo diverso acababan el deber de participar en el combate planteado. Entendían que lo poético no debía desligarse de la realidad histórica o de lo contrario perdería en buena medida su porqué. No entraré en matizaciones, pero ahí está por ejemplo el gesto del surrealismo —al menos, el originario— y su pretensión de preludiar la liberación humana más radical. O el comportamiento personal y artístico de tantos poetas durante la Guerra Civil Española. O, por citar a un autor emblemático, ahí está la alta literatura militante de Bertold Brecht. Todos estos casos simbolizan el combustible cultural que propició en multitud de ocasiones que se tendiera a identificar *poesía* con *poesía comprometida*. Considérese, además, un hecho no banal: cómo esa manera de practicar y de definir la poesía contribuyó a popularizarla.

De todos modos, después de la Segunda Guerra Mundial se produjo —esta vez en el terreno nada vulgarizado de la crítica cultural, de la filosofía— una circunstancia decisiva que iba a determinar la cuestión del compromiso en poesía, desplazando su centro de gravedad hacia un punto de mayor masa y más hondura, por cuanto ponía en juego factores no solo de orden coyuntural (como lo son en gran medida los de la lucha política) y de orden moral secundario (pues se reclamaba al poeta una elección casi siempre distorsionada por la ideología), no solo de esos órdenes, digo, sino que se ponía también en juego, por encima de todo, una demanda moral que puede calificarse de *primaria*, pues hundía sus raíces en lo metafísico. Concretamente en el problema del mal. El mal —verdadero, extremo, puro, descarnado— puesto en curso cotidiano por los nazis durante los hechos conocidos como Holocausto o Shoah.

La circunstancia decisiva a la que me refiero en particular es la reflexión llevada a cabo por Th. W. Adorno, cifrada en su celeberrimo dictamen: «Escribir un poema después de Auschwitz es un acto de barbarie»¹. Sin duda, con una prisa abusiva se ha interpretado esta frase como si encerrara una prescripción: el establecimiento de la imposibilidad de escribir poesía después de que la cultura europea hubiera engendrado su monstruo más

insostenible. Pero ni siquiera Adorno defendió lo que parece decir la literalidad de su aforismo. ¿Dejar de escribir poemas, en especial poemas líricos? No, no era eso. Se trataba más bien de aceptar que la cultura posterior a Auschwitz debía desarrollarse como memento, como testimonio de la barbarie contra el hombre. La *Teoría estética* adorniana concluye explicitando esta idea a través de una pregunta: «¿qué sería el arte en cuanto forma de escribir la historia, si borrara el recuerdo del sufrimiento humano?»².

No obstante, bien pensado, el planteamiento del filósofo de Frankfurt sí contenía, de manera inferible y no escrita, una prescripción. Una prescripción que más o menos a sabiendas fue obedecida a partir de entonces por muchos poetas y por cierta mentalidad de intelectuales, según la cual a la poesía debía exigirse que se situara no solo contra el sufrimiento humano sino contra cualquier instancia activa o pasiva donde ese sufrimiento pudiera incubarse o desde donde pudiera fortalecerse. Ocupación de la auténtica poesía debía ser enfrentarse a la explotación, a la desigualdad, a la miseria; ser contraria a todo aquello que alimentara, tanto por causa como por favorecimiento, alguna forma de injusticia. Para no resultar un acto de barbarie, el poema debía escribirse como expediente de beligerancia.

Así, bajo la superficie de la inocente contigüidad dicha en la fórmula *poesía y compromiso* quedó grabado un conciso decreto de asimilación: *poesía es igual a compromiso*. El comprometerse pasará a formar parte de la naturaleza propia de la poesía. Esta opinión cuajará como un principio dentro de la mentalidad aludida, se entiende. Pero también impregnará de modo significativo la concepción común, la concepción, digamos, popular, y lo hará en modo alternativamente intenso o tenue dependiendo del momento histórico o estético. Que tome partido —incluso «hasta mancharse»³— será una demanda *natural* que se le hará a la poesía.

CADENAS

Antes he advertido que las cuestiones muy tratadas —y cuánto lo ha sido ésta!— tienden a colocarnos grilletes teóricos. Al identificarlos tal vez logramos desembarazarnos de ellos. Eso es lo que he pretendido hasta aquí, por si señalar la operación histórica y cultural mediante la cual

¹ Th. W. Adorno, *Prismas*, Barcelona 1962, p. 23.

² Th. W. Adorno, *Teoría estética*, Ed. Orbis, Barcelona 1983, p. 339. Trad. Fernando Riaza.

³ Palabras de uno de los versos del famoso poema de Gabriel Celaya «La poesía es una arma cargada de futuro», del libro *Cantos iberos*, 1955.

se ha acabado pensando tantas veces que la poesía ha de comprometerse, me servía para dejar de arrastrar semejante carga durante mi reflexión.

Hoy por hoy, a mi concepción le es ajena la idea de que la poesía mantenga una relación esencial con el compromiso entendido a la manera descrita. Evito este grillete.

Sin embargo, no me salvaré de transportar, de un modo u otro, alguna bola de hierro teórico. Pensar es colocarse alguna cadena. Las cadenas resultan menos ingratas si son de uno. Las propias se llevan con más satisfacción y dan un aire acaso más liviano a nuestro avance. Mi intención a partir de este momento es exponer, pese al lastre del que vaya tirando mientras tanto, cuál es mi postura, con qué pienso que se compromete la poesía, porque —sin contradicción con lo que llevo dicho— yo defiendo que la poesía se compromete con algo.

DOS SIGNIFICADOS

Para continuar adelante, en consecuencia, se ha hecho necesario explicitar la significación doble del vocablo *compromiso*, la acepción dual que tiene al menos cuando se lo usa en contextos semejantes al desplegado aquí. No será una tarea difícil. En primer lugar, el vocablo se refiere a toda obligación indeterminada contraída por alguien, quien de manera voluntaria o impuesta queda abocado a una acción, a un comportamiento, quizás a una actitud. En segundo lugar, *compromiso* remite a la consideración de que en el terreno artístico es preciso adquirir una obligación primordial que no puede ser sino de índole política o de índole marcadamente moral. El primero es un sentido amplio; el segundo, restringido.

Desde el comienzo he estado utilizando el segundo sentido, el que me niego a aceptar como propio de la naturaleza de la poesía. De hecho, esta manera de concebir la actividad poética posee un remoto parentesco con otra de la que se derivaba desprecio, además de deducirse una fuerte reducción de aquello que debía constituirla. Me refiero a la vieja concepción platónica de la poesía. El parentesco es muy lejano en el tiempo, insisto; aun así, se aprecian vestigios suyos en el didactismo que los diversos planteamientos modernos de la poesía comprometida o social dejan traslucir. Como es sabido, Platón estuvo convencido del carácter dañino que para el gobierno de la



Calípolis habría de tener la poesía abandonada a las Musas, no solo por imitativa sino sobre todo por inspirada, imposible de controlar a través de las directrices racionales del Estado. De ahí que Platón acepte, a lo sumo, poetas entregados a una tarea dirigida desde fuera y dispuestos a encomendar su don, por entero, a las necesidades educativas de la sociedad orgánica. Forzando anacrónicamente la terminología, ¿a qué aspiraba Platón sino a poetas comprometidos con la ética comunitarista y provechosos en lo civil?

El actual poeta comprometido es desde luego otra clase de poeta. Se sitúa en el polo opuesto al funcionariado agradecido del poeta platónico. Ahora bien, no cabe duda de que alienta en el compromiso artístico moderno un notable impulso didáctico y de servicio. Al adoptar una postura política o moral o de humanismo solidario, este poeta de hoy quiere enseñar el camino por donde transita su convicción personal y —cuánto más— por donde desearía que transitara la convicción colectiva. A menudo esta clase de poeta presupone, por añadidura, la existencia en la poesía de un poder de persuasión e incluso de estímulo a la acción.

Y es que allí donde el compromiso alcanza su sentido más acotado e intenso, el poeta comprometido aspira sin tapujos a agitar las conciencias. La personal, agitada ya en el tumulto de sus creencias o de su ideología, y las de los otros, las que podrían encontrar en el poema tanto un resorte de adhesión como de conducta. Pueden aducirse, sin embargo, numerosos contraejemplos ante esta interpretación del poder de la poesía, y en especial de la poesía convencida de atesorar propiedades que inciden sobre la voluntad. La lectura de poemas no movió, no ha movido,

no mueve a los oprimidos de la Tierra contra sus opresores. Todo el mundo conoce lo exquisitos que en su gusto poético —y pictórico y musical— llegaron a ser muchos prebostes del nacional-socialismo. Stalin estuvo dotado para apreciar la calidad de los poetas que enviaba al gulag. La capacidad de influencia de la poesía sobre la conciencia ética y sobre la acción resulta más que dudosa. Auden, poeta reflexivo y sabio, quizá diera en la diana cuando escribió estos dos conocidos versos en su poema dedicado a la memoria de Yeats:

«From poetry makes nothing happen: it survives
In the valley of its making (...).»

«Pues la poesía nada consigue; sobrevive tan solo
En el cauce que ella misma ha creado (...).»⁴

Este «la poesía nada consigue» (en otras versiones se prefiere traducir por «la poesía no hace que ocurra nada»⁵) no debe tomarse en sentido universal. La poesía está falta de efecto, más exactamente, cuando pretende influir sobre un campo ajeno. Auden —con ironía— alude a que, a pesar de los poemas de Yeats, Irlanda, su patria, «preserva su clima y su locura». La poesía, obviamente, produce efectos, consigue cosas: las que están al alcance del «cauce que ella misma ha creado». Lo logrado por medio de ella, sin embargo, no es definible como *acción* y mucho menos como *acción social o política*.

¿Quiere esto decir que la poesía decidida a hablar de cuestiones sociales o empeñada en combatir el sufrimiento humano injusto es mala poesía y por eso carece de fuerza movilizadora? De ninguna manera. Cómo negar la existencia de excelente poesía comprometida con ambas cosas. Pienso de nuevo en Brecht. Y pienso —por supuesto sin querer ser exhaustivo en este momento, ni siquiera enumerativo— en algunos poemas sobrecogedores de Paul Celan o en muchos de los robustos versos de Neruda. ¿Qué les otorga calidad a estos modelos? La respuesta es clara: no su tema. El tema no hace buena —ni mala— a la poesía.

La poesía comprometida en sentido restringido no adolece necesariamente de calidad, por tanto, aunque cuando la consigue ello no es atribuible al asunto que poetiza. Así sucede también con cualquier otro contenido de los poemas. Es evidente que la temática no pertene-

ce a lo más propio de la poesía. Se debilita la posición del compromiso poético reduccionista en la medida en que sobrevalora su asunto hasta establecerlo como imprescindible no solo para la eticidad de la práctica literaria sino incluso para la poeticidad misma.

Como he dicho antes, la palabra *compromiso* apunta a un segundo significado; esta vez se trata de una acepción más amplia, más abierta, en lugar de tan focalizada como la que he venido empleando hasta aquí. *Compromiso* puede entenderse ahora bajo el puro sentido de *obligación*. Comprometerse equivaldría entonces a adquirir, asumir y desarrollar una obligación, cualquier obligación, con esto o con aquello. Al jardinero lo alcanzan deberes para con su oficio y el objeto de su oficio. A los padres, los propios de la crianza. La poesía y el poeta se verán no menos obligados: la una a llegar a realizarse como tal; el otro, a vehicular a través de su talento y su trabajo la realización de aquella. Dicho de otro modo: la poesía contrae el compromiso de ser poesía de la mejor manera posible; el poeta, por su parte, habrá de ejecutar este mandato con el arsenal lingüístico y la carga emocional e intelectual de que particularmente disponga.

EN LA PÁGINA

Con un enfoque como este, el poema se libera de la dictadura de su referencia. No se atan los versos a emociones, ni a ideas, ni a hechos específicos o determinantes. La verdadera atadura de la poesía, o por decirlo en expresión más solemne pero menos brusca, su validez esencial, se juega solo en el poema que aparece escrito sobre el papel, en la página, el lugar que le es propio, pues al poema no lo somete ninguna otra dependencia externa. Fuera de la página tienen asiento real o mental los temas del poema (que pueden ser situaciones o ideas, o constelaciones más o menos vagas de ambas), pero las palabras que lo conforman a él mismo se organizan en última instancia sobre la superficie del papel. Ahí es donde *sucedan* los poemas, no en el exterior vital ni en el mundo íntimo del poeta, a los que acaso aludan sus significaciones.

A la poesía comprometida en sentido amplio no la mueven otras razones que cumplir con su obligación, aunque no a través de una voluntad consciente —como es propio de la poesía comprometida en sentido restringido— sino por mor de mecanismos de voluntad semiconsciente. El poeta procura producir poemas sin que medie en ello más decisión que su vocación, es decir, por estricta coherencia artística. Si no se obligara a eso no sería poeta.

Estar comprometida en sentido general significa para la poesía llegar a cumplirse sin más como tal poesía, en su entidad plena, en su más lógica dignidad. Y dos son las

⁴ W.H. Auden, *Los señores del límite*, Galaxia Gutenberg, Barcelona 2007, p. 131. Trad. Jordi Doce.

⁵ W.H. Auden, *Canción de cuna y otros poemas*, Debolsillo, Barcelona 2007, p. 153. Trad. Eduardo Iriarte.

vertientes que a mi parecer muestran este compromiso. Una de ellas consiste en la búsqueda de eficiencia estética, por cuanto el poema es resultado de escritura, de elaboración que se aviene a requerimientos formales. La otra remite al hecho de que la poesía ha de mantener un vínculo —inevitablemente complejo— con esa cosa aristada, constante, proteica, exterior e invasiva que recibe el nombre de *realidad*.

VIENTO Y POEMA

En efecto, la realidad funciona como trampolín del poema. No obstante, contra lo que pudiera pensarse con precipitación, la mayoría de las veces lo real mantiene en negativo sus niveles de influencia sobre la sensibilidad poética, la cual, por otra parte —en desacuerdo con la creencia ingenua—, no se caracteriza por un exceso de energía, no incurre en receptividad extremada de la experiencia. Lo normal es que aquello que vive el poeta, lo que ve, lo que piensa, lo que siente, lo que acontece o le acontece alrededor, no ejerza mayor presión sobre su nervio artístico. La mayoría de las veces la realidad no genera necesidad de respuesta en verso. La mayor parte del tiempo, sencillamente, se interactúa con ella. En tal cosa consiste, sin adornos ni ribetes, vivir, estar en y con la realidad. Se da el caso, además, de que la realidad incluso elimina en muchas ocasiones la necesidad del poema. Ya sabemos que no se encuentran poemas *ocurriendo* en medio de ella. Allí nos topamos con hechos o entramados de hechos, y este magma no conoce por lo general las calidades de las que se desprendería algún efluvio que pudiera afectarnos en modo poético. Aunque a veces sí; a veces nos sorprende lo real con el regalo de una poesía indeterminable que surge de la vibración de lo presente y aparta toda añoranza del poema. Estoy convencido de que algo parecido quiso decir Cioran en esta hermosa sentencia: «Escuchar el viento dispensa de la poesía, es poesía»⁶. El viento nos eximiría, por tanto, del poema sobre el viento.

Pero no me ocupo aquí de otro fenómeno que no sea la poesía escrita, es decir, me interesa el eventual poema sobre el viento, el fruto de la excepción a la regla general en que la realidad palpita. Una vez surgida en ella la necesidad del poema, la gestación de este establece con la realidad una vinculación obligatoria que, sin embargo, en absoluto resulta previsible. Con el lenguaje como mediador, la realidad se verá intervenida hasta quedar, si bien no anulada, sí modificada. El poema depende de lo real y de

lo mental (que también forma parte de la realidad) por más que lo que diga no suceda con exacta correspondencia ni en lo uno ni en lo otro. Sus palabras no son un espejo de lo externo a ellas. El poema no es tampoco una criatura, digamos, con existencia previa en la ideación. Viene como semilla comprimida y confusa desde lo real; empieza a brotar gracias al trabajo de la mente, en cuyo interior va ordenándose; y finalmente aparece *escrito* en el papel, el lugar donde es, por primera y definitiva vez, *poema*. Dicho sea en la voz de Wallace Stevens: «Lo real solo es la base. Pero es la base»⁷.

Ya que estoy apelando a autoridades, voy a acogerme a una de las más reconocidas en el terreno de la reflexión sobre la poesía, T.S. Eliot, quien con suma precisión ha explicado la sutileza del proceso que opera en la labor del poeta: «Algo comienza a germinar en él, para lo cual ha de buscar palabras; no puede saber, sin embargo, qué palabras necesita hasta dar con ellas, no puede identificar el embrión hasta que este se ha transformado en un acomodo de las palabras correctas en el orden correcto. Cuando se tienen las palabras para nombrarla, la ‘cosa’ para la cual habían de hallarse las palabras desaparece, reemplazada por el poema»⁸.

Hay, pues, un camino entre el material poético con que cuenta el poeta —la semilla proveniente de la realidad, *el viento*— y el resultado final fijado en la página —*el poema sobre el viento*. Durante el tránsito desde un ámbito a otro obtiene el lenguaje su rol protagonista, pero sin que ello suponga merma en su lazo con lo real, al que las palabras se deben. Sucede, eso sí, que las palabras abren la semilla hallada por el poeta y en tal operación, diríase, la pierden. Las palabras buscadas, por obra de las cuales crecía en la mente del poeta una materia lingüística moldeable a su vez con lenguaje, acaban desembocando en palabras encontradas. La *cosa* inicial y perseguida de la que habla Eliot no era sino algo real —del mundo o de la mente— que ha permutado al ser ocupado su espacio por palabras que dejan de asediar la *cosa* porque se han convertido por fin en poema. El viento no es lo mismo que el poema sobre él, aunque este segundo haya partido del primero.

LA PALA Y EL TESORO

La poesía no tiene más remedio que provenir —con mayor o menor claridad, es cierto— de la realidad, bien

⁷ W. Stevens, *Adagia*, Ed. Península / Ed. 62, Barcelona 1987, p. 22. Trad. Marcelo Cohen.

⁸ T.S. Eliot, *La aventura sin fin*, Lumen, Barcelona 2011, p. 483. Edición de Andreu Jaume. Trad. Juan Antonio Montiel.

⁶ E. Cioran, *Cuaderno de Talamanca*, Pre-Textos, Valencia 2002, p. 40. Trad. Manuel Arranz.

entendido que este compromiso, gracias al cual expulsa fuera de sí toda insustancialidad, no la entrega burdamente a una crónica o a una sublimación simplista de su lugar de procedencia. Al contrario, el poeta hurga o excava con palabras en la realidad hasta encontrar aquellas con las que ya no cabe excavar más, puesto que esas palabras contienen un zumo sorprendente de lenguaje enriquecido. La pala se ha tornado tesoro. El poema sobre el viento queda establecido y será —con permiso de Cioran— algo de lo que no queremos que el viento nos dispense. Ahora bien, solo se elude tal dispensa si el poema, sometido a la lectura una vez acabado, se manifiesta como un buen poema, como un poema eficaz.

La otra vertiente del compromiso poético en sentido amplio era —recuérdese— la eficiencia estética. Una propiedad esta que se alcanza únicamente por efecto del proceso de escritura. La escritura del poema es el taller de montaje de la poesía. Es el lugar donde se dirimen sus enganches con la realidad y donde se hace patente que la realidad es atendida o manipulada, aceptada o rechazada, transfigurada o escondida, en función de la química que se active en el seno del material lingüístico. La realidad siempre es la materia de la poesía, su asunto general, el marco de sus asuntos concretos. El material en y a través del cual solidifica esa materia está en los poemas, son las palabras de los poemas. Así pues, en cuanto que asunto general o marco de asuntos concretos, la realidad admite ser fragmentada a la manera de un gran mosaico cuyas teselas fueran los poemas particulares. Con este símil no pretendo sugerir que los poemas actuarían como porciones de una imagen factible de lo real. Considéreselos, mejor, incursiones en los temas múltiples que proporciona lo real. En consecuencia, pueden escribirse poemas sobre cualquier asunto en torno a las preocupaciones humanas universales, en las cuales se incluyen lo natural o físico, lo puramente pensado y, cómo no, el ámbito moral y político de nuestros actos.

Se lo mire por donde se lo mire, lo decisivo de cualquier poema posible se encuentra en su escritura. Puesto que los poemas no existen antes de ser escritos, esto es, con anterioridad a ser elaborados, el poeta se obliga al esfuerzo de composición hasta lograr que en el papel —o en la pantalla— se coloquen las palabras en el orden justo —nunca conocido antes de que acontezca— que será el poema. Cierta visión aún duradera de la poesía sostiene, sobre la base de una vieja teoría de la inspiración, que el poeta no interviene sino como escribiente de un dictado cuya rotundidad previa estaría esperando su sencillo traslado a la cabeza y a la mano del poeta. Entendida así, la inspiración sugiere un com-

portamiento casi por completo pasivo en quien escribe poemas, cuando en realidad las maniobras del trabajo poético son numerosas, aunque es cierto que todas ellas se encaminan a que del resultado final desaparezca cualquier huella de artesanía o cálculo. El poeta —el artista en general— debe vigilar que su producto tenga el aspecto de lo sobrevenido con facilidad y necesidad.

ORDEN CONSEGUIDO

El poema es un orden conseguido, no un orden preestablecido. Solo de la escritura rigurosa emana la condición de buen poema. Convoco aquí a una nueva autoridad y así afianzo mi punto de vista; le toca el turno a Joseph Brodsky, quien dejó dicho lo siguiente: «Si un poeta tiene alguna obligación para con la sociedad, es la de escribir bien»⁹.

Situados en este punto, el objetivo ha de ser determinar cuándo se escribe *bien* poesía. No entraré para ello en el terreno del gusto personal. Antes de eso hay un nivel más compartible por básico, aunque desde luego susceptible de discusión. Me refiero a la caracterización del funcionamiento del poema, de sus mecanismos de fondo, de aquello que actúa en todo poema al margen —sin estarlo por completo— de su contenido temático.

Lo primero que se me ocurre al respecto suena tajante: la poesía es, sin lugar a dudas, lenguaje en máxima tensión. Seré más preciso si digo que se adentra en la zona de tensión lingüística máxima, pero que dicha zona no resulta ser homogénea. La máxima tensión, en cuyo interior se da sin excepciones la palabra poética, puede presentar grados. Por ejemplo, la tengo por más aguda en la poesía mística —también en la que se conjuga con el silencio— que en la de indagación de lo cotidiano o que en la de combate revolucionario. Pero ahora importan menos estos matices. Se hace más urgente un intento de explicación del modo como se genera esa tensión. Por cierto, para nombrarla usaban los griegos la palabra *τονός*. Veamos, entonces, de qué manera se establece la tonalidad verbal reconocible como poesía.

Dos son en mi opinión los factores fundamentales a tener en cuenta: el ritmo y el caudal de las significaciones. El ritmo implica a los aspectos sonoros además de al aspecto temporal. Hay que posibilitar en la escritura del poema la articulación de los sonidos más explícitos de las palabras con los menos conspicuos, que sin embargo intervienen en la eufonía; entre estos últimos cabe citar, por ejemplo, el color de las vocales, la fricción de las

⁹ Joseph Brodsky, *Menos que uno*, Ed. Siruela, Madrid 2006, p. 315. Trad. Carlos Manzano.

consonantes, las repeticiones, los contrastes o el punteo de los acentos. En este engarce sonoro, dado necesariamente en sucesividad, viaja una cadencia material que es tiempo. Los sonidos van presentándose y pasando en el molde de un avance pautado, haciendo llegar y haciendo irse letras, sílabas, palabras, pausas e intensidades fónicas hasta producir no solo medida más o menos libre, y por lo tanto sensación de paso firme, sino también una especie de conciencia de dirección. Medida —es decir, ni rigidez ni descontrol— y dirección —es decir, marcha ni obligatoria ni desnortada— son los componentes sustantivos del ritmo, el responsable principal del efecto de expectación que debe surgir en el interior del poema. El ritmo —sonido y tiempo— crea una actitud de espera, cierta inminencia regular siempre presente y siempre en fuga.

Cuando la escritura poética se desarrolla ajustada a su exigencia singular, el ritmo convive en comunión recíproca e inseparable con el caudal de los significados. De hecho, el transcurrir inherente al ritmo no puede darse ni entenderse sin ese flujo. La escritura requiere la ejecución de elecciones verbales y, a la vez, la capacidad tanto de dibujar en lo que va diciéndose una disposición expresiva valiosa como de estimular o dejar aparecer ecos certeros pero densos, y los hallazgos y las sorpresas que enriquezcan lo dicho. La escritura, en definitiva, impulsa el caudal de los significados y pone en su fluir la masa de lo inteligible y no inteligible presente en las palabras. Podría decirse que al escribir un poema el poeta ha de posibilitar que los significados, apoyándose en el ritmo, resuelvan a través de lo que entendemos la expectación suscitada, pero faciliten que de inmediato, por medio de lo que no entendemos, vuelva a plantearse. El poema es un hábitat cerrado, un hábitat verbal suficiente. Su interior contiene poblaciones boyantes de cosas dichas, solo que su conducta se asemeja a la de criaturas en permanente salida al claro y en permanente entrada a la espesura.

Por otra parte, aun cuando el poema deba ser un artefacto con entidad autónoma, no surtiría efecto pleno sin su porosidad, gracias a la cual sus palabras nos permiten contactar en gradaciones y urdumbres diversas —y así reitero una idea que ya he justificado— con la realidad.

Tenemos, pues, ritmo, significaciones y realidad. La escritura se obliga a generar el rozamiento elemental y arduo entre estos tres engranajes, cuyo destilado identificamos como *emoción*, la condición *sine qua non* de la poesía. No obstante, quede la emoción, aquí, solo apenas mencionada. Su tratamiento merece más desarrollo del que en

este espacio es oportuno dedicarle. Me limitaré a apuntar que su naturaleza depende de cómo sentimiento e inteligencia se encuentren, en toda ocasión, el uno en presencia de la otra y viceversa.

EL PÁJARO EN LA RED

Vengo oyendo el sonido de mis cadenas teóricas. Suenan, me temo, con el murmullo de las obviedades. Imposible negar que la poesía está sujeta a obligaciones, a compromisos. He querido enfatizar las dimensiones consideradas por mí como fundamentales, es decir, las dimensiones condicionales. Sin ellas, sencillamente, la poesía no se produce, no existe como el acontecimiento estético que la constituye.

He subrayado que se le plantean a la poesía obligaciones para con la realidad, desde luego, pero entendida esta a la manera de un inagotable yacimiento desde el que brota, del que debe partir, porque el lenguaje humano no se desentiende de él, pues vive de ese gigantesco depósito. La realidad abocetada así alberga cuanto nos importa, y la poesía se asoma a todo ello. Y se le plantean, además, obligaciones para con su escritura, la labor mediante la cual la poesía nace hecha poema. Como conjunto de técnicas y esfuerzos, la escritura demanda al poeta el mayor rigor posible.

Tal vez a estos compromisos con la factura escrita de los poemas y con la riquísima realidad puedan añadirse dos más: el cultivo de vida atenta que conviene al poeta y, no menos, el cuidado de su punto de vista, de lo que se denomina su *mundo*, algo susceptible, por lo demás, de modificarse o evolucionar a lo largo del tiempo creativo. Téngaselas, en cualquier caso, por dos manifestaciones suplementarias del anudamiento a la realidad y a la escritura.

En resumidas cuentas, ¿con qué se compromete la poesía? Pues con ella misma, con su propia naturaleza, que no coincide con sus temas. El poema es el pájaro en la red. Es la red y el pájaro, no únicamente el pájaro. La concepción del compromiso poético en sentido restringido y fuerte acaba creyendo que la poesía es el pájaro, es más, una determinada especie de pájaro muchas veces exclusiva, cuando no excluyente. Pero lo cierto es que esta poesía comprometida (social, política o de resistencia moral) solo llega a ser buena poesía, al igual que sucede con la de cualquier otra tendencia o escuela, cuando se atiene al compromiso previo que la une a su estricta condición poética, la expresada en el que he estado denominando sentido amplio del término compromiso. No olvidemos que las redes bien urdidas y bien situadas son las únicas que capturan pájaros. ■ ■