

Poesía practicable

Jorge Riechmann

[En *Poesía practicable*, Madrid, Hiperión, 1990, pp. 17-33.]

1

Voluntad de una *poesía practicable*.

Equidistancia entre aquella “militancia de la vida” de que hablaba Mario Benedetti y la organización de la resistencia en un tiempo de iniquidad.

La transvaloración de los valores, si no es cosa cotidiana, muy de tejas para abajo, sirve de poco.

En el trasfondo, como un horizonte de tensión sorda e irreductible, la aspiración a otra vida, a la vida cabal, en la que ya no cabría divorcio entre poesía y existencia humana. Es sabido que tales aspiraciones no están ahí para ser realizadas —ni acaso sería deseable que lo fueran—, sino como horizonte de acción que nos orienta. Vivimos de lo incumplido.

Trabajar en un taller abierto. A la espera de tiempos de belleza transitiva, de tiempos en que se disipe la hipnosis de los pueblos, iniciarnos —irredimibles aprendices— en las destrezas y en los valores de la artesanía revolucionaria.

2

Vivimos empotrados en la muerte. Bebemos muerte, comemos muerte y respiramos muerte. Dormimos en la muerte, despertamos en ella, producimos y consumimos muerte. Constituye, hoy, la materia misma de nuestra vida social.

No es posible coquetear con la muerte. Desconfiad de quienes os digan lo contrario: sus calaveras supuran metales pesados.

A toda costa es menester preservar la memoria de lo Otro. La memoria de la vida y la memoria del futuro.

3

La imaginación creadora, si no quiere degenerar en un fácil fantasear arbitrario, precisa de cauces: una orientación ganada en el contacto con la práctica. Creo que las derrotas (la experiencia de las derrotas, su rememoración, su análisis) le proporcionan el cauce más fértil.

Las derrotas disciplinan la imaginación.

4

Tras la derrota resulta imposible proseguir la lucha en frentes dilatados. La resistencia se concentra en focos, en vértices, en nudos de red. Por eso el poema, con su exigencia de precisión estructural y de intensidad emotiva, constituye —a mi modo de ver— una forma literaria no inadecuada a los combates que libramos tras la gran derrota proletaria en la primera mitad de nuestro siglo. Donde la novela practica —en el mejor de los casos— la guerra de frentes, el poema opta por la guerra de guerrillas. Un ejemplo altísimo: *Lápidas* de Antonio Gamoneda.

(En casos excepcionales, la novela logra infundir intensidad poemática a sus vastos movimientos. Se trata de *tours de force* extraordinarios e irrepetibles, como la *Estética de la resistencia* de Peter Weiss).

Decía Manuel Sacristán que la lírica “conviene a derrotados de buen humor”.

5

Vanidad, y real miseria, de toda supuesta omnisciencia del artista. Las experiencias humanas más universales de nuestra época son experiencias negativas: enajenación, mutilación, privación, dolor, fragmentación, heteronomía, carencia. ¿Cómo construir una síntesis cultural no fraudulenta con tales materiales? No es posible. Mucho mejor no sobrepasar la modestia de nuestras ruinas, nuestras piedras mal clasificadas y nuestros planos pergeñados a lápiz en papeles perecederos, que evadirse mediante el fingimiento de solemnes monumentos de cartón-piedra.

6

Luchar contra la instrumentalización del lenguaje es luchar contra la instrumentalización del ser humano.

Pero, por otra parte, para seres humanos apresados en vínculos de dominación la emancipación es trabajo y se precisan herramientas: hoces, cizallas, poemas.

Mi poesía —como tantas otras— equidista de la anticipación de una humanidad emancipada y de la necesidad de intentar —con toda la modestia del mundo— echar una mano a seres no emancipados en el combate por su posible humanidad.

7

Rehúso el término *feísmo* (lo ha empleado algún crítico) como marbete para caracterizar mi práctica poética. Si hace falta un marbete, prefiero hablar de una *poesía del desconsuelo*. La apuesta es temeraria, porque en el arte hay algo que intrínsecamente apunta hacia la reconciliación (el mal repugna, pero de las flores del mal obtenemos goce estético). Dar forma “artísticamente” a un personaje, por ejemplo, significa casi sin excepción desplegar una individualidad rica y múltiple: una totalidad humana. El arte tiende a la individualización —y con ello a la humanización de procesos de distinto tipo (*también* los inhumanos). Recurriendo a la individualización (la presentación de una figura con muchas facetas individuales, una sensibilidad despierta y diferenciada, múltiples posibilidades de acción) se logra que una y la misma obra de arte pueda ofrecer consuelo a muchos seres humanos de distinta disposición anímica y condición social. La experiencia estética reconcilia con un mundo de donde está ausente la belleza.

Una poesía que conscientemente se proponga la ruptura de la ilusión estética, con objeto de movilizar energías emocionales e intelectuales hacia otros ámbitos de la práctica humana (“cambia el mundo, lo necesita”), tiene que negarse a ofrecer reconciliación. Un poema así no tematiza la fealdad, sino que grita desde el desconsuelo. Duelo por el actual estado de cosas sin resignación al actual estado de cosas: cambia el mundo, lo necesita.

8

Parece cosa de necios malnacidos acercarse al mundo con actitud de suficiencia.

Escribo desde la crisis de civilización contemporánea: en esa encrucijada de la humanidad donde nos jugamos (y con tan escaso margen de maniobra) formas de convivencia y organización política, valores como los de dignidad humana, libertad y justicia, y el mismo ser o no ser de la especie.

Datos básicos de esta situación son para mí la presente catástrofe ecológica —la espiral demográfica, el envenenamiento de la biosfera, la destrucción y el agotamiento de los recursos naturales—; el sinsentido de modelos económicos que postulan un crecimiento indefinido; el peso siempre creciente de la técnica científica en la configuración de las sociedades humanas; las divisiones y enfrentamientos que hienden de arriba abajo, de norte a sur, de este a oeste, esa humanidad a la que sin embargo importa afirmar una.

No es tarea de la poesía la labor analítico-crítica de la realidad a que se aplican las ciencias naturales y sociales (sin que eso entrañe que el poeta se pueda permitir ignorarlas). Pero nos acercamos más al predio propio de la poesía cuando consideramos el campo de las actitudes (individuales y sociales) ante la realidad, y creo que el poeta sí puede contribuir a la exploración y crítica de este campo. Es conocida y goza de gran predicamento la definición de poesía que asocia (no reduce) ésta a la noción de *conocimiento emocional* de la realidad. La nota de conocimiento me parece indisociable del concepto de poesía. “El lírico no ha de temer a la razón” (el buen racionalismo ha incluido siempre en sí mismo un saber de los límites de la razón).

En un caso óptimo (de los varios sin duda posibles) el poema no sólo es emocionalmente justo, sino también conceptualmente verdadero. A la lírica desvertebrada del humor y el estado de ánimo prefiero otra en que el poeta (sin tomarse a sí mismo por filósofo ni —ridículamente— por científico) se aplica honestamente a *dar forma* (emocionalmente digerible) a un sector de la realidad elegido sin hacer dejación de las responsabilidades de la hora.

9

La alternativa *inspiración o constante trabajo cotidiano*, en lo que hace a la escritura de poesía, no está bien planteada. Según mi propia experiencia, a la escritura del poema precede un período (a veces muy largo) de elaboración (consciente, preconsciente o inconsciente) de determinadas cuestiones, experiencias y materiales. Después, a menudo, una determinada *situación vivida* hace que ese material preelaborado cuaje en poemas —tal cristalización puede ser rapidísima, y de ahí la impresión de que el poema “estaba ya ahí”.

El poeta no tiene horas de oficina, pero en realidad no deja de trabajar un solo instante (ni siquiera durante el sueño).

10

Alguna vez se me ha llamado la atención sobre la abundancia de citas que incorporo a mis poemas. Acaso intento con ello subrayar el *carácter social del trabajo de escritura*. Lo que pienso, lo que digo, lo que escribo, presupone lo que han escrito y dicho y pensado muchas generaciones de seres humanos anteriores a mí. ¿Por qué no dejar constancia de ello en el poema?

11

El poeta es un privilegiado que goza de experiencias de libertad —aunque sea durante instantes— en un mundo donde una relación típica entre seres humanos es la tortura.

El poeta es un privilegiado a quien bastante gente quiere en un mundo donde se asesina —con extraordinaria discriminación, universalidad y eficacia— por ejemplo a través de las fuerzas del llamado mercado libre.

El poeta es un privilegiado que se permite reflexionar sobre totalidades y fragmentos, sobre servidumbres y emancipaciones, en un mundo donde sólo por excepción las personas llegan a adquirir consciencia de sí mismas.

Si el poeta se aprovecha de sus privilegios para traficar con humanismo cortado con talco o cualquier otra sustancia adulterada, no merece sino que lo agarre lo más rápidamente posible la brigada antiestupeficientes.

12

La mirada de la pureza es ciega.

Es el uso de un aparato conceptual lo que me permite advertir diferencias en la realidad, discriminar, hacer distingos: una percepción organizada. La mirada blanca, libre de categorías, perfectamente pura, sería perfectamente ciega.

Una consciencia pura se habría deshecho de todos los códigos: con ello carecería de toda posibilidad de interpretación de la realidad.

CONTRA LA PUREZA.

13

Corazonada propuesta para verificación:

la actitud de NO FUTURE tiene un ámbito principal de legitimidad, y éste es el de lo individual, no el de lo societario. Habría de funcionar como un detonador de generosidad. NO FUTURE, ergo la solidaridad sin restricciones.

(Si no hay futuro se torna insoportable la iniquidad del presente. Diríase que la reacción de la consciencia ha de ser instantánea: el cortocircuito moral o la insurrección. La gárrula mudez de los cadáveres vivientes o la actividad revolucionaria).

14

Siempre escribimos demasiado. La dificultad de reconocer la sabiduría del principio de no multiplicación estriba en su oposición aparente al principio de generosidad, de desbordamiento vital, a esa *solidaridad sin restricciones* a la que me refería en las líneas anteriores.

“Dibujar es suprimir”, solía decir el pintor Max Liebermann.

15

Impertinencia de lo exquisito.

Me incomoda la accidentalidad inaceptable de los tajos con que se modela a sí misma una subjetividad “interesante”.

En el origen un azar, o una decisión arbitraria, o una necesidad aceptada cuyo fundamento se escamotea. Luego, sostenella y no enmendalla.

La reflexión anterior nace de la lectura de los inteligentes ensayos de Jaime Gil de Biedma, y me remite a un paso de los *Diálogos de fugitivos de Brecht*:

“Conozco esa manera de hablar según la cual a uno lo puede alegrar el guijarro a orillas del riachuelo tanto como el grandioso pico Matterhorn. Se puede, como quien dice, admirar la creación divina en el uno tanto como en el otro; pero yo prefiero admirarla en el Matterhorn, es cuestión de gustos. Claro que resulta posible hablar de todo de manera interesante, mas no todo merece interés”.

16

Ya no soy capaz de ignorar las vastas exclusiones sobre las que se funda el poema. No sé condenar a la mirada que además de la rosa se enamora del yermo. ¿Yerro? Darán testimonio el tiempo y las palabras en él escritas. Si no el verbo, acaso sí el dolor del verbo será capaz de inflamar el mundo en un abrazo de resurrección.

17

La gran oportunidad del ser humano es el ser humano (“el hombre es el porvenir del hombre”, escribía Francis Ponge). El núcleo de la soledad es siempre trágico; creo que la raíz de ello ha de buscarse en el hecho de que una posible “perfección” o cumplimiento de lo humano es imposible en el individuo (en sí mismo defectuoso, incompleto, carente, parcial, limitado) y sólo vislumbrable (como destello de utopía) en la posible *comunidad libre, solidaria y justa*, donde los dones de unos suplen las carencias de otros, donde algo parecido a una totalidad humana tiene oportunidad de manifestarse. Me oriento, por eso, mucho más según las imágenes de la comunidad —esperanza en una socialidad libre de opresión y explotación— que según la del individuo trágico y solitario. *O todos o ninguno* es, en este sentido, una consigna menos engañosa que las que prometen una imposible emancipación individual dentro de un mundo de servidumbre colectiva.

18

La línea de pensamiento más aprovechable para el desarrollo de una práctica estética comunista continúa siendo, a mi juicio, la de Walter Benjamin y Bertolt Brecht. Acaso el objetivo más importante de la *estética del material* que esbozaron a comienzos de los años treinta sea la abolición tendencial del antagonismo productor / consumidor en todas las

disciplinas artísticas, la formación de una nueva cultura estética en la que la participación activa desplaza a la recepción pasiva. El artículo de Benjamin “La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica” apenas ha perdido vigencia como piedra angular de una reflexión no conformista sobre el arte en la sociedad industrial avanzada. (Sin ella serían impensables las grandes obras de autores comunistas contemporáneos como Heiner Müller o John Berger).

En ese texto leemos: “La reproductibilidad técnica emancipa a la obra artística de su existencia parasitaria en un ritual (...) Pero en el mismo instante en que la norma de la autenticidad fracasa en la producción artística, se transforma la función íntegra del arte. En lugar de su fundamentación en un ritual aparece su fundamentación en una praxis distinta, a saber, en la política”.

Se tematiza el problema de la abolición de la división del trabajo en el campo estético, el programa literario de la autoeliminación del autor (“la poesía han de crearla todos y no uno solo”, anunciaba ya Lautréamont): “La distinción entre autor y público está a punto de perder su carácter sistemático. Se convierte en funcional y discurre de distinta manera en distintas circunstancias. El lector está siempre dispuesto a pasar a ser un escritor”.

Benjamin concluye su ensayo del siguiente modo:

“*Fiat ars, pereat mundus*, dice el fascismo, y espera de la guerra, tal y como lo confiesa Marinetti, la satisfacción artística de la percepción sensorial modificada por la técnica. Resulta patente que esto es la realización acabada del *art pour l'art*. La humanidad, que antaño, en Homero, era un objeto de espectáculo para los dioses olímpicos, se ha convertido ahora en espectáculo de sí misma. Su autoalienación ha alcanzado un grado que le permite vivir su propia destrucción como un goce estético de primer orden. Este es el esteticismo de la política que el fascismo propugna. El comunismo le contesta con la politización del arte”.

¿No son palabras para hoy y para mañana?

19

El 22 de enero de 1942 anota Brecht en su *Diario de trabajo* en qué consiste para él la verdadera utilidad de la dialéctica: “permitirle a uno operar con unidades contradictorias. Ello no significa sólo ser relativista. La dialéctica prácticamente lo obliga a uno a rastrear el conflicto en todos los procesos, instituciones, concepciones; y a utilizarlo”.

Brecht ponía sus mayores esperanzas en la dialéctica como una facultad casi innata del ser humano que, después de la revolución, podría desplegarse hasta abarcar la totalidad de la vida social, dando origen a un clima intelectual y una cultura política cualitativamente nuevas. Cada hijo de vecino experimentaría de manera natural la necesidad (y la posibilidad) de orientar su acción social mediante un análisis público y colectivo de las contradicciones en que se hallase inmerso: y en esta investigación se verían involucradas todas las instituciones sociales, desde la ciencia hasta el teatro.

Brecht era fundamentalmente un poeta. (No en la acepción restringida de “poeta lírico”, sino más bien en el sentido del vocablo alemán *Dichter*: creador literario en toda la extensión de la palabra). Un poeta que veía, por ejemplo, las razones del fracaso de mucha poesía política en el hecho de que ésta consideraba la explotación o la lucha de clases como categorías no poéticas sino morales (*Diario de trabajo*, 10 de enero de 1941).

Que el poeta Brecht pusiese tanta esperanza en un sistema intelectual tan sospechoso como la dialéctica no debe causar demasiada inquietud. El mejor marxismo (el de un Manuel Sacristán por ejemplo) aclara que la dialéctica, con su graciosa danza de tres pasos y su intranquilizadora insistencia en que lo seguro no es nada seguro, no es un método científico sino más bien un sistema de metáforas, de procedimientos de pensamiento poético. (Lo cual no excluye, claro está, que en esas metáforas y procedimientos se formulen quizá experiencias de fundamental importancia). “Así como hoy es no seguirá siendo” o “cuando los dominadores hayan hablado, hablarán los dominados” no son teoremas científicos, sino versos donde poéticamente se enuncian verdades de experiencia muy generales y donde cobra cuerpo una esperanza antiquísima.

La exigencia de una nueva cultura de pensamiento dialéctico para la sociedad de los iguales habría de entenderse, pues, como una exigencia de que tanto la razón como la poesía (realidades, por supuesto, en absoluto antitéticas) den forma a una convivencia humana cualitativamente nueva. Que retorne la poesía al mismo centro de la vida del ser humano, también en cuanto ser social.

20

Creo con Brecht que el arte delimita un reino autónomo, pero de ninguna manera autárquico. El criterio fundamental caracterizador de una obra de arte es acaso que sea capaz de enriquecer las posibilidades de experiencia de algún individuo: multiplicar su vida. También (criterio adicional y/o alternativo) que sea capaz de mejorar las posibilidades de expresión dentro de un lenguaje artístico determinado: si no se dice algo nuevo, por lo menos hay que decirlo mejor que antes.

La poesía lírica no es nunca mera expresión. La recepción lírica es una operación activa (análoga en esto al ver o al escuchar). Crear poesía es una actividad humana, una práctica social condicionada históricamente y al mismo tiempo generadora de historia —con toda su contradictoriedad y su virtualidad transformadora. El poeta no es un sacerdote sino un productor.

21

¿Poesía política? El problema puede abordarse a dos niveles:

(1) En una sociedad de clases, y en un mundo donde coexisten la plétora y el exterminio, *toda* poesía es política; todo poema toma posición (voluntaria o involuntariamente, por acción o por omisión) dentro de las luchas, los horrores y las esperanzas de su tiempo. Sólo en una sociedad sin explotación ni opresión podremos —quizá— comenzar a escribir poesía no política.

(2) La consideración anterior no pretende minimizar la distancia que media entre una canción de amor y un poema escrito contra la criminal multinacional del petróleo EXXON. Aquí mi respuesta sería: un poeta con dominio de su oficio, con sangre (en lugar de horchata) en las venas y con un mínimo de decencia tendría que escribir *ambos* poemas —la canción de amor y la diatriba contra EXXON. Ambos son necesarios. El poeta, como buen buzo, tiene que saber sumergirse a profundidades diferentes. Ni hay que reaccionar espasmódicamente frente a las propuestas que subrayan el valor de uso de la lírica, ni tener miedo a los senderos difíciles por donde el explorador se aventura en soledad.

Lo repetiré: el poeta no es un sacerdote, es un productor. Parafraseando a Godard: no se trata de escribir poesía política, sino de escribir políticamente poesía.

22

En la sociedad del capitalismo tardío el poeta, en lo que hace a la preservación de su integridad moral, se halla en una situación de considerable privilegio con respecto a muchos otros artistas.

Por una parte, la poesía constituye un sector de la literatura cuya vida en gran medida se desenvuelve fuera del mercado. (Algunos datos espectaculares referidos a España: según Carlos Iriart en *El País* del 10 de febrero de 1985, se publican en España unos 18.000 libros de poesía anualmente; de éstos, aproximadamente el 60% en ediciones a cuenta del autor; es casi un milagro que de una obra poética se tiren más de tres mil ejemplares, y la tirada normal para editores profesionales ronda el millar de ejemplares). Nadie gana dinero con la poesía (vamos a ignorar de momento la feria de los premios literarios), ni siquiera los editores, y su escritura y su traducción pertenecen a los grandes lujos vitales que los privilegiados podemos permitirnos. (Lo cual no prejuzga en absoluto la cuestión de si dicho lujo es un lujo *necesario*).

Por otra parte, sorteado con pocas fatigas el escollo de la corrupción a través del mercado capitalista, el poeta se enfrenta al peligro de la corrupción por medio de la industria cultural y los medios de formación de opinión pública: televisión hambrienta de intelectuales con pretensión de convertirse en *showman*, prensa ávida de cagatintas con secreta vocación exhibicionista. Y aquí sí que hace falta tensión moral para plantar cara al soborno mediático.

Escila el mercado capitalista, Caribdis los *mass-media* en su versión tardoburguesa. Buena suerte, navegante.

23

“Escribir poesía es llorar”, escribe Luis J. Moreno. Porque “a nadie interesa y a la poesía si no es a los mismos poetas (e incluso a estos cada vez menos) y a ciertos especialistas, movidos muchas veces por intenciones tan loables como la de ganarse la vida...”

No tengo que enjugarme las lágrimas que no he derramado. ¿Cuándo ha tenido la poesía un público de masas? Acaso gozaron de esa clase de comunicación los bardos y los aedos de las sociedades que no conocían la escritura; tuvieron esa difusión las canciones y los romances de transmisión oral. La escisión entre gran público y poesía ha existido en nuestras sociedades occidentales por lo menos desde la introducción del alfabeto, esa herramienta social que ha sido lujo para minorías exquisitas hasta hoy mismo (y que quizá vuelva a serlo al difundirse el analfabetismo funcional entre nuestros postindustriales ciudadanos de la imagen). Después, la formación de la sociedad burguesa vino a abrir una grieta aún más ancha entre la palabra del vidente y las palabras de la tribu.

En la Alemania del siglo XVII, “la literatura de difusión escrita, para la que todavía tiene gran importancia la difusión manuscrita, es predominantemente literatura de intelectuales para intelectuales, grupo que constituye el 0,25% de la población del país” (Arturo Quintana, *Poesía alemana del barroco*).

En la España del siglo XIX, “aunque la Constitución liberal de 1812 disponía de forma indirecta la universalidad de la primera enseñanza, ésta fue una utopía que no llegó a realizarse. Las órdenes religiosas siguieron manteniendo el feudo de la enseñanza y el propio Fernando VII acabó clausurando las universidades. El censo de 1877 daba como resultado un analfabetismo del 62,7% de la población masculina y del 81% de la población femenina. Pese a las precariedades estadísticas de la época debe tenerse en cuenta el analfabetismo relativo de los censados como alfabetizados. Los posibles lectores eran escasos. En el curso 1857/58 constaban 17.121 seminaristas, número superior a los alumnos que cursaban enseñanza secundaria. La Universidad de Madrid con 4.194 estudiantes y la de Barcelona con 1.365 congregaban más de la mitad de los universitarios españoles en el curso 1864-65. (...) La revista más popular, fundada y dirigida por Ramón Mesonero Romanos, fue sin duda el *Semanario pintoresco español*, nacida el 3 de abril de 1836. (...) Su tirada sobrepasa los 5.000 ejemplares. Los periódicos de la época no alcanzaban los 2.000 ejemplares” (Joaquín Marco, “Poesía y público en el siglo XIX”).

Narra André Thirion en sus memorias (*Revolucionarios sin revolución*) que en el año 1931 el grupo surrealista parisino vendía de su revista *Le surréalisme au service de la révolution* la exorbitante cantidad de 350 ejemplares.

Y aún dicen que el pescado es caro.

24

En la sociedad burguesa:

(1) La poesía no es un objeto de consumo de masas, sino un objeto de investigación y de deleite. Leer poesía no es consumir una mercancía sino cumplir un acto de afirmación, intensificación y ahondamiento existencial.

(2) La poesía no tiene valor de cambio sino valor de uso. El desengañado Félix de Azúa, después de vender cien ejemplares de *Farra*¹ (1984), pontifica la muerte de la lírica localizándola con gran precisión a comienzos de nuestro siglo (la agonía se realiza, según él, en Rainer Maria Rilke y Antonio Machado). Sin entrar a discutir la dudosa licitud de inferir la muerte de un género literario a partir de la escasa venta de una obra propia (imagino que tal sandez es más bien fruto del periodista mediador de las anteriores reflexiones que del inteligente Azúa), ¿cómo ignorar por ejemplo que tales cifras de venta son propias de las primeras ediciones de casi todas las obras poéticas que hoy nos parecen las esenciales del siglo XIX, antes de la supuesta “muerte” del género en Rilke y Machado? De libros fundamentales de Paul Eluard en los años treinta apenas se vendían unas pocas decenas de ejemplares —poco antes de esa espectacular difusión de una poesía por fin coincidente con sus potenciales receptores que tuvo lugar durante la Resistencia francesa.

(3) No se escribe sino en muy limitada medida para hoy, y en mucha mayor medida para mañana. Se escribe lírica para dentro de —por lo menos— treinta años. La verdadera recepción de Hölderlin o Rimbaud tiene lugar en el siglo XX. El deseo de hacer fortuna verdaderamente tiene que buscarse otro negocio.

25

¹ Eso afirmaba Azúa, en cierto artículo periodístico. Pero me comunica mi editor, que también lo es de *Farra*, de Félix de Azúa, que los ejemplares vendidos de la obra mencionada han sido mil quinientos en lugar de cien, agotándose con ello en 1989 la primera edición; ya se está preparando una nueva. Como se ve, no hay tantos motivos para la melancolía (N. del a.).

La situación de aislamiento cultural en que se encuentra hoy la poesía en las sociedades del capitalismo tardío (y el caso de España, con ser dramático para quienes lo vivimos en propia carne, no es de los peores a tenor de lo que nos cuentan los amigos extranjeros) tiende a provocar retracción. Son casi movimientos reflejos: el encerrado en el gueto reacciona ya mediante la fuga, ya desarrollando una orgullosa y excluyente autoconsciencia de elegido. En lo que hace a la poesía probablemente ambas respuestas sean erróneas.

No parece acertado identificar la poesía con el conjunto de artefactos verbales que hoy llamamos poemas. La lingüística se ha esforzado por distinguir la función poética de las restantes funciones del lenguaje dentro de un marco teórico general. Las funciones poética y expresiva del lenguaje son permanentes, por más que puedan variar los moldes verbales históricamente concretos en que tales funciones se realizan. Tal es el argumento que Georges Mounin —en su excelente opúsculo *Poésie et société*— aduce para fundamentar la esperanza en una relativa “eternidad” de la poesía, tras un minucioso examen de la cuestión que le autoriza a desechar como responsables principales de la presente (¡el librito es de 1962!) crisis de la poesía al público, al sistema educativo, a los editores, a los medios de formación de opinión pública, a los propios poetas, a los críticos... “La poesía no puede morir porque está vinculada a la naturaleza de las cosas del lenguaje”.

(La confirmación más impresionante, y al mismo tiempo más diabólicamente degradada, del aserto anterior la obtuve al oír un día el verso de Paul Eluard “Hay otros mundos pero están en éste” convertido en eslogan publicitario para la venta de cierto perfume. El propagandista no empleaba siquiera el verso como cita, sino que se había apropiado de él en un plagio sin rebozo. Para la mayoría de mis conciudadanos será y a siempre estereotipo comercial en lugar de verso).

Sólo una reacción no conservadora ante la “presente” crisis de la poesía parecería hallarse a la altura de nuestro tiempo. Ni la fuga hacia el lugar ninguno ni el orgulloso encastillamiento de quien hace de tripas corazón enamorándose de su propia impotencia, sino la libre investigación de posibilidades expresivas y la búsqueda de una vinculación renovada con los movimientos sociales de contenido emancipador.

26

El arte tiene *múltiples funciones*. Estas, además varían históricamente (así, por ejemplo, el arte tuvo en el pasado una función cültica de la que yo —mal que les pese a los editores de “nuevos textos sagrados”— desearía que se desprendiese definitivamente hoy en día). Entre las funciones del arte cuya atrofia o desmedro en las sociedades industriales contemporáneas lamento se hallan las que podríamos llamar funciones utópica y comunicativa del arte. Por la primera, las grandes obras artísticas han sido a menudo esbozos logrados de una mejor humanidad futura, anticipación sugestiva de una comunidad humana. Por la segunda, las grandes obras artísticas han estimulado y/o realizado incipientemente procesos de diálogo social, formación pública de consciencia en torno a problemas vitales de las sociedades donde surgieron. Repito que estas funciones son dos entre muchas, y acaso no las más importantes; pero creo que está decisivamente menguado el horizonte vital de las colectividades que no consiguen ni formular sus sueños de futuro ni dirimir públicamente los asuntos públicos en que se lo juegan todo.

27

La necesidad de realizar una revolución estética en cada poemario es directamente proporcional a la distancia que separa a la poesía del público lector (¿y qué clase de animal es éste?). El imperativo de originalidad se deriva, más que de las constricciones del mercado, de la interrupción de un proceso de comunicación dentro del cuerpo social: puesto que sólo van a leerme tres profesores universitarios de provincias, cinco colegas y —si hay suerte— el funcionario que reparte las subvenciones en el ministerio del ramo, innovar se torna absolutamente necesario. Las velocidades próximas a la absoluta se alcanzan en el vacío.

28

El poema es —desde cierto punto de vista que me parece no secundario— un *experimento de subjetividad*. Como todo experimento, se somete a condiciones intersubjetivas de verificación y se presenta como esencialmente generalizable.

29

El poema interesa poco como documento de la subjetividad de su autor (¡qué función tan angosta!). El poema interesa como conjetura acerca del mundo (con más precisión: como metáfora que apunta hacia el mundo, mundo que desde luego incluye la subjetividad del poeta, y sabido es que los círculos hermenéuticos no son viciosos sino virtuosos), como posición de realidad y como propuesta de comunicación. Y a veces de estas tres maneras a la vez.

Jenaro Talens sabe que los poetas deben hablar desde su vida, pero no de su vida. El matiz es esencial.

Creo que poco a poco voy aprendiendo a escribir lírica: dejo de hablar de mí.

30

Ayer, mientras caminaba por el Retiro hacia la última cita madrileña de este verano contigo, vi en el suelo el dorso de un naípe. La tentación de darle la vuelta fue brevísima. Al pasar de largo no tuve la sensación de estar renunciando a nada.

El naípe, que para muchos representa un acumulador de destino, no es para mí un objeto mágico porque nunca he sentido la pasión de ese juego. ¿He incluido alguna vez naipes en mis poemas? Quizá hace muchos años, en la época en que también yo hubiese podido añadir —según el irónico procedimiento de Joan Brossa— “listas de efectos” al final de los poemas. Pero después no. Las palabras del poema tienen que ser palabras vivas, penetradas de la experiencia y de la emoción del poeta, si han de ser capaces de dar forma a experiencias y emociones análogas en el lector. Ello me parece una cuestión de veracidad previa a cualquier debate sobre el realismo.

31

Frente al poema como creación de un personaje (Jaime Gil de Biedma: “en la poesía el personaje es siempre inventado completamente”), el poema como vía de indagación —entre otras cosas— moral. Que el yo lírico no se identifica con el yo empírico del autor es cosa de cajón, que por puro obvia apenas merece la pena repetir. (Mucho menos hacer de ella la piedra angular de una estética). Pero me interesa menos crear personajes (para

eso, mejor escribir novelas) que explorar las posibilidades de cierta actitud moral, emocional o estética. Tales experimentos son por su propia naturaleza comunicables.

Barrunto que detrás de la insistencia en la trivial no identidad de yo empírico y yo lírico (insistencia que por su intensidad llama mucho la atención en las manifestaciones de poetas jóvenes) se halla una reivindicación de la irresponsabilidad del poeta. Y si lo primero es trivial, lo segundo es inaceptable. Sin duda vale decir: “No creáis que cuando digo yo en el poema estoy hablando de mí”, pero de ninguna manera vale decir: “Igual que he dicho eso podría haber dicho lo contrario, y me niego a responder de lo que digo”. La relación de responsabilidad que vincula al poeta con su poema es absoluta: y de ello han dado testimonio tanto los líricos que —¿ingenuamente?— se declararon veraces como quienes, al modo de Pessoa, dijeron ser fingidores. Sólo *en este sentido* un poeta no puede mentir; pero mentir en este sentido supone su muerte (verbigracia su inexistencia) como poeta.

(Postdata del día siguiente). Leo en Kundera: “Una novela no es una confesión del autor, sino una investigación sobre lo que es la vida humana dentro de la trampa en que se ha convertido el mundo”.

(Postdata varios años después). Leo en Bergamín: “No acaban nunca de repetir como periquitos que el arte es mentira. Y es del miedo que le tienen a su verdad”.

32

Parque de la Ciudadela en la Barcelona risueña. Un hombre de pelo cano avanza dando voces por una de las avenidas: va llamando por su nombre a los gatos del parque.

“Negrito, negritooo...” Los gatos acuden a su voz evidentemente familiar, le saludan, se le restriegan contra las piernas. Aunque el hombre —probablemente un trabajador jubilado— lleva una bolsa en la mano, no veo que les dé de comer.

Me sobrecoge la intuición del frágil vínculo que impide que nuestro mundo se desmorone de un instante a otro.