

## ¿Cómo se hacen versos? Constantes etnográficas de la creación poética<sup>1</sup>

GUADALUPE RODRÍGUEZ SANTIZO<sup>2</sup>

Aunque poesía y prosa *se construyen* con el mismo material, la palabra, sus similitudes acaban aquí. La novela introduce al lector en una realidad distinta; en cambio, la poesía, en palabras de Paul Valéry, no impone una falsa realidad, sino que libera las facultades verbales del ser hasta el extremo de reproducir la armonía de la persona. Estas diferencias se llevan al ámbito de la creación. Mientras en la poesía la palabra tiene valor en sí misma, en la prosa es un medio para lograr un fin: la comunicación. Silencio, apartamiento, concentración, soledad, paciencia son conceptos unidos al oficio de hacer versos, condiciones para la escritura de poesía, para la revelación de un verso, que surge de lo más propio y personal del poeta, y cuyo objetivo es crear en los otros lo que Valéry llamaba *estado poético*.

Although poetry and prose are formed with words their similarities end there. The novel introduces the reader to a different reality; poetry on the other hand, in the words of Paul Valéry, doesn't impose a false reality. Instead, it frees the verbal capabilities of a person to a point where perfect harmony is reached between the author and their words. These differences are all within the field of creative process. Whilst in poetry the word in itself has value, in prose it is a means to an end: Communication. Silence, withdrawal, concentration, solitude, patience... are all concepts linked to the art of making verses, conditions for writing poetry and for the revelation of a verse, and to give life to a verse that is only formed when a poet shares his unique and personal feelings. Only then can a poet achieve their objective which is to make others feel what Valéry called a poetic state.

La poesía y la prosa están hechas con el mismo material: las palabras. Sin embargo, en este mismo punto acaban las similitudes entre ambos géneros. Esta es una de las primeras conclusiones a que he llegado en la investigación realizada entre un grupo de poetas en 2009.

Sí observamos al lector de novela, veremos que se convierte en un sujeto del sueño; la lectura lo saca de sí, de sus circunstancias y su contexto y lo introduce en otra realidad, en la de la novela. El escritor israelí Amos Oz,<sup>3</sup> en *Una historia de amor y oscuridad*, nos ofrece un ejemplo muy ilustrativo de lo que acabamos de decir:

---

1 Este trabajo obtuvo el Premio de Antropología Social y Cultural Joaquín Costa 2011, que concede la Fundación Joaquín Costa.

2 lupe\_rodriguez\_santizo@yahoo.es

3 Amos Oz (2007: 40-41).

A veces me dejaban coger libros de las estanterías de mi padre y sacarlos afuera [...] y me quedaba en el patio hasta que mi madre, preocupada, enviaba a mi padre [...] a comprobar si había cogido una insolación o me había mordido un perro, y siempre me encontraba encogido en un rincón [...] inmerso en la lectura, con las rodillas dobladas, la cabeza ladeada y la boca un poco abierta, y cuando mi padre preguntaba [...]: “¿Qué te ha pasado esta vez?”, necesitaba un buen rato para hacerme volver a este mundo, como si fuera un ahogado semiinconsciente que flotara en una lejanía inimaginable y poco a poco retornara, sin querer, al valle de lágrimas de las obligaciones cotidianas.

Por contra, como explica Paul Valéry:<sup>4</sup>

Si la poesía actúa verdaderamente sobre alguien no es dividiéndolo en su naturaleza, comunicándole las ilusiones de una vida de ficción y puramente mental. No le impone una falsa realidad que exige la docilidad del alma y la abstención del cuerpo. La poesía debe extenderse a todo el ser [...], libera o desencadena sus facultades verbales de las que exalta el juego total, le ordena en profundidad, pues trata de provocar o reproducir la unidad y la armonía de la persona viviente, unidad extraordinaria, que se manifiesta cuando el hombre es poseído por un sentimiento intenso que no deja de lado ninguna de sus potencias.

La diferencia entre prosa y verso no se limita al ámbito de la lectura. En el de la creación, podemos decir que el valor de la palabra en poesía es muy distinto al valor de la palabra en prosa. Mientras que en poesía la palabra tiene valor en sí misma, en prosa es solo un medio para conseguir un fin, el de la comunicación. La palabra poética, en cambio, no produce comprensión sino que, más bien, *se hace repetir* debido a su forma sensible, al enorme trabajo sobre el contenido y sobre su forma que realiza el creador; esta característica única y destacable hace que la poesía no muera con su uso; al contrario, como un ave fénix, tiene el poder de revivir cada vez.

Veamos con cierto detalle cómo es la creación artística. ¿Dónde, cuándo y de qué manera se produce? ¿Qué se necesita para crear?

En primer lugar, hemos de indicar que la creación artística, el proceso de creación de una obra de arte, no es algo observable. Podríamos observar a un escritor mientras escribe, a un pintor mientras pinta, a un escultor mientras golpea el mármol o trabaja el hierro y, sin embargo, eso no nos aportaría ninguna luz sobre por qué hace lo que hace. La creación es un proceso interior que tiene lugar en el cerebro del artista. Sin embargo, si no es por la observación, esta experiencia sí puede ser comunicada como fruto de una experiencia individual y, por tanto, etnografiada y comprendida. Por eso preguntamos a una serie de poetas sobre cómo se hace un poema, en tanto que es tarea de la Antropología completar el conocimiento del hombre y su cultura, y que, además, la disciplina dispone de las herramientas para llevarlo a cabo.

Hacer versos es algo tan, tan sumamente personal y complejo que no cabe hablar de un método o de una manera de hacerlos. Al contrario, más bien podríamos decir, parafraseando al cantautor, que “cada uno es como es / cada quien es cada cual / y baja las escaleras como quiere”. Incluso un mismo creador, según para qué libro o poemario, puede trabajar de maneras diferentes. Así lo afirma una de las informantes: “Cada poema funciona de un modo y se escribe de un modo y con distintos tipos de materiales”.

---

4 Paul Valéry (2009: 151-152).

Además, como apunta Valéry,<sup>5</sup> la poesía:

[...] Entre todas las artes [...] es la que coordina la mayor cantidad de partes o de factores independientes: el sonido, el sentido, lo real y lo imaginario, la lógica, la sintaxis y la doble invención del fondo y de la forma... y todo ello por medio de ese medio esencialmente práctico [...], *el lenguaje común*, del que nosotros tenemos que sacar una Voz pura [...], capaz de comunicar sin debilidades, sin esfuerzo aparente, sin herir el oído y sin romper la esfera instantánea del universo poético, una idea de algún yo maravillosamente superior a Mí.

Conscientes de las dificultades y los afanes citados por Valéry, vamos a hablar de las partes del proceso de escritura de un poema y a tratar de estructurarlo, aunque la realidad sea mucho más compleja, caótica, impredecible y difícil de pautar. De hecho, quizá por eso, el novelista estadounidense Philip Roth<sup>6</sup> se refiere a “la ilógica de la creación”.

A efectos explicativos diremos que, fundamentalmente, la escritura de un poema consta de dos fases diferentes. Una primera fase tendría que ver más con lo que conocemos como la “inspiración” y una segunda fase que denominaremos de elaboración o construcción.

Sin embargo, la inspiración es absolutamente inestable y azarosa y puede aparecer y desaparecer como un accidente. Grandes creadores de todas las artes han experimentado largos períodos de “sequía”, como Wagner, por ejemplo, durante cinco años, después de componer *Tannhäuser* y *Lohengrin*. Una de las informantes da testimonio de este hecho:

[...] Ahora, por ejemplo, llevo mucho tiempo sin escribir, pero no me preocupa tanto, o sea, yo creo que es algo que puede venir o no, también hay que dar por sentado que se puede ir cuando quiera [...]. Y bueno, que yo sé que son etapas de la vida y que la escritura te viene.

Otro aspecto que manifiesta la etnografía en relación con la creación es que los poetas rara vez pueden elegir el tema ni la forma del poema. Para corroborarlo, he aquí el relato de este informante:

Yo jamás me he puesto, nunca he pensado sobre qué voy a escribir. Lo he intentado muchas veces, pero con un resultado absolutamente inútil, siempre he fracasado. Algunas veces, en épocas, bueno, en las que me he ido a alguna parte con intención de escribir... no me ha venido, he tenido ganas de escribir, me he planteado escribir sobre algo, no he podido, no he podido.

El poeta Enrique Badosa<sup>7</sup> se manifiesta en idéntico sentido:

Pocas veces escribo lo que quiero y cuando quiero [...]. Nunca escribo un poema acerca de, sino que un tema determinado [...] se me revela poéticamente lo mismo en cuanto a la forma que al contenido.

---

5 Paul Valéry (2009: 103).

6 Philip Roth (2003: 182).

7 En Alejandro Duque (2002: 68).

Además, para poder escribir poesía, los informantes hablan de la necesidad de soledad y silencio. Ya Rilke,<sup>8</sup> a principios del siglo xx, en sus famosas *Cartas a un joven poeta*, recomienda a Franz Kappus, su joven admirador:

Ame su soledad [...] La soledad le servirá de refugio y hogar [...] y, desde la soledad, encontrará usted todos sus caminos.

Filósofos, poetas y otras voces autorizadas llaman la atención sobre la sobrestimulación estética, digamos, a la que estamos todos sometidos hoy en día, además de la hiperoferta de llamados y de reclamos de distinto tipo que distraen y que causan alienación en las personas en la sociedad actual.

Sin embargo, los poetas, inmunes a esta tendencia, muestran una querencia por la soledad. El poeta Antonio Gamoneda<sup>9</sup> afirma clara y brevemente:

Al fin y al cabo, la pasión real y mayor de la poesía no es otra cosa que un hombre solo, una hoja en blanco y silencio.

Tanto nuestra etnografía, pues, como las declaraciones de los poetas en sus artes poéticas y otros escritos nos llevan a confirmar esta como una de las constantes etnográficas de la creación, detectada anteriormente por Sanmartín:<sup>10</sup> la necesidad y la querencia de los poetas por la soledad. Sin embargo, en contra de lo que algunos podrían pensar, los poetas no viven de espaldas al mundo, ni aislados ni apartados de lo que ocurre en la sociedad. Más bien se trata de una estrategia para poder alcanzar el estado mental y espiritual o interior que requieren. Un estado de absoluta concentración, de búsqueda interior y exterior, de escucha, de observación, de indagación propia y de la sociedad, de diálogo del artista con el mundo. De hecho, justo porque son sensibles a lo que ocurre en su entorno, en la obra de los artistas se aprecian las huellas de la época, de la historia y de la especificidad cultural de cada geografía.

Por otra parte, como sostiene Olvido García Valdés:<sup>11</sup>

El mundo de un poeta [...] es lento; las transformaciones (condensaciones, acotaciones novedosas, hallazgos de lo mismo –aquí, aquello–) son lentas; años para un giro, para otro matiz, para caer en la cuenta.

Y en la misma idea insiste Rilke. Para el poeta, dice:

No hay medida en el tiempo: no sirve un año, y diez años no son nada; ser artista quiere decir no calcular ni contar [...]. Yo lo aprendo diariamente, lo aprendo bajo dolores a los que estoy agradecido: ¡la paciencia lo es todo!

---

8 Rainer María Rilke (1996: 50-51).

9 Antonio Gamoneda (1997: 176).

10 Ricardo Sanmartín (2005: 50).

11 Olvido García Valdés (2008: 438).

Silencio, apartamiento, concentración, soledad, paciencia..., todos estos son conceptos unidos al oficio de hacer versos, condiciones para la escritura de poesía y constantes etnográficas de la creación.

Se trata de una concentración expectante, por un lado, en estado de alerta, y también de una soledad que implica moralidad, como escribe el poeta Claudio Rodríguez<sup>12</sup> en la introducción de su libro *Desde mis poemas*:

No sabía [...] que la contemplación, que es pensamiento, entraña moralidad y que mis caminatas por los campos de mi tierra iban configurando y modificando, a la vez, mi visión de las cosas y la de mi propia vida.

Una vez que el poeta atiende a lo que hay en el mundo, se aísla de él, subjetiva lo que ve, lo que escucha, lo que siente, entonces sobreviene el silencio que antecede al surgimiento de la palabra unido a una tensión fuerte que después se materializa en la escritura del poema.

Lo explica la filósofa María Zambrano:<sup>13</sup> “Lo que precede a la palabra y la anuncia no es, pues, el grito, sino un cierto silencio, al que corresponde una distancia y una tensión por parte del sujeto”.

Instalado en el silencio, el poeta “entra a la escucha”, en palabras de uno de los informantes; o como dice Sanmartín:<sup>14</sup> “Su activa búsqueda desemboca en pasiva recepción. Hay, sin duda, acción, pero encaminada a provocar un cierto estado que se caracteriza por su apertura y recepción”. En este momento de la creación, el poeta se ubica en la posición de sujeto paciente.

Una vez observadas brevemente las condiciones para la escritura de poesía, veamos cómo describen los poetas este proceso. Una de las informantes nos cuenta:

Muchas veces lo que me pasa es que me viene una imagen a la cabeza. En [...], lo que me vino fue una primera frase [...] y me vino una imagen a la cabeza que era muy fuerte y no se iba [...]. Era una imagen tan potente que la tuve que sacar fuera [...] porque escribiendo iba a averiguar qué había debajo de las camillas, me vino desde la imagen.

Otras veces [...] viene de un sueño [...]. Soñé que estaba escribiendo una frase [...] y me desperté y entonces escribí este primer verso y luego seguí. Me lo dio el espacio del sueño.

Otro informante detalla su práctica de la escritura así:

Se dan las dos situaciones, es decir, que la palabra brote de un modo inconsciente, y quien dice la palabra dice de repente el verso o una frase; y al mismo tiempo, cuando eso ha brotado y se ha hecho extraño a mí, que ya no me pertenece, de repente esas palabras son las que me atraen, son a las que yo tengo que corresponder y con las que tengo que trabajar [...]. Tanto el elemento automático como el elemento constructivo yo no los puedo separar, funciono con los dos, me entrego al arrebato y después me entrego a una construcción.

---

12 Claudio Rodríguez (1994: 14).

13 María Zambrano (1986: 71).

14 Ricardo Sanmartín (2005: 53).

Y otro informante relata lo siguiente:

No escribo con ideas provenientes del sueño, ni con intuiciones obsesivas, sino con súbitas presencias [...] siempre ancladas a algún modelo de realidad. En mi caso, el *modus operandi* de la aparición física de la palabra, de la frase que origina un texto, guarda estrecha relación con una experiencia de lo vivido que produce en mí un pulso, un pulso lingüístico que me permite apreciar esa realidad desde algún grado de necesidad obsesiva que yo he tenido para poder entenderla, es como un asedio lingüístico a la realidad, es como la conciencia de algo que de no haber sido pensado así yo no podría haber tenido conciencia de esa realidad.

En muy pocas ocasiones he escrito desde el dictado de lo repentino.

Para otra de las informantes, el poema...

[...] Puede nacer por impulso de un sueño, efectivamente, de unas imágenes de un sueño, o puede nacer [...] por un estado de ánimo que un sueño deja, sin dejar, sin embargo, las imágenes.

[Es] tan absolutamente heterogéneo y aleatorio, o sea, una frase que oyes [...] que se te queda en la cabeza, una imagen de algo que ves..., es algo que se te queda en la cabeza y de ese algo que se te queda en la cabeza es de lo que tiras; y ese algo que se te queda en la cabeza, por la razón que sea, te lleva a otras cosas, y el poema se construye un poco de esa manera y es una forma muy variada porque, en realidad, depende de qué partes y de qué materiales se juntan, ¿no?

Otro informante responde:

[...] Nunca he llevado un diario [...], para nada, eso me parece, para mí, teniendo en cuenta cómo soy yo, me parece aburridísimo, no podría.

[...] Yo [...] llamo escritura a una especie de pensamiento [...]. Yo no es que escriba todos los días [...], pero sí estoy escribiendo mentalmente día a día, prácticamente hora a hora te diría [...], estoy continuamente repitiéndome la idea, inculcándome a mí mismo la sensación que pretendo comunicar a través de la palabra [...]. Creo que esa es la primera manera de abstracción que tengo yo a la hora de ejecutar mi propuesta [...]. Por ejemplo, este último libro [...] lo saco prácticamente de un tirón, lo saco en tres días [...], pero estoy dos años y pico, eso sí, apuntando [...], haciendo algún juego de palabras, o una rima, buscando [...] la personalidad del proyecto [...]. Yo funciono así.

El poeta Antonio Gamoneda<sup>15</sup> habla sobre su proceso de trabajo con estas palabras:

[...] Yo estoy delante de una cuartilla en blanco y he escrito una línea casi al azar; no, no puede ser al azar: tiene un motivo, pero yo lo desconozco; hay una pulsión que yo no sé a dónde va. La línea crece y quizá no va aún a ningún sitio, pero tiene ya una doble virtud: concierne a mi vida y también a una sustancia musical, que es la madre del poema. Si es así, el poema está empezando a funcionar.

Como vemos por la etnografía, en la fase de surgimiento de los poemas, los informantes hablan de una imagen potente, de súbitas presencias, de la revelación de un verso, de una palabra que brota de manera inconsciente, de una imagen muy fuerte, a veces proveniente de un sueño, de cosas que llaman su atención (frases o palabras) y retienen en su mente..., en fin, parece que en todos los casos hay algo entre azaroso, inspirado, onírico, mágico (en el sentido

---

15 Antonio Gamoneda (1997: 178).

de que atrae), fuerte (que no pueden abandonar) y enigmático (desconocen el significado y necesitan averiguar). Diríamos, recurriendo a las palabras de Paul Valéry,<sup>16</sup> que “hay una cualidad especial, una especie de *energía* individual propia del poeta. Aparece en él y se le revela a sí mismo en ciertos instantes de infinito valor”.

Y continúa, se trata de una energía superior que:

*no existe o no puede actuar más que mediante manifestaciones breves y fortuitas.* Es preciso añadir – esto es bastante importante – que los tesoros que ilumina a los ojos de nuestra mente, las ideas o las formas que nos produce a nosotros mismos están bien lejos de tener igual valor para las miradas extrañas.<sup>17</sup>

También hay que precisar que ese material valioso, brillante, está siempre mezclado con cosas viles, insignificantes o vanas que no soportan la luz exterior. Como asegura Valéry:<sup>18</sup> “En el resplandor de la exaltación, no es oro todo lo que reluce”.

Sí, en los primeros momentos, en las fases iniciales de la creación, surge este material muy personal, de mucho valor, pero solo para el propio poeta. Es justamente la fase de elaboración que le sigue, una fase muy laboriosa, frustrante, dura, que se puede extender hasta límites que colmen la paciencia..., la que va a convertir aquello que fue fruto del advenimiento, ese material que al principio era propiedad exclusiva del poeta, en algo de interés general, en una experiencia enriquecedora y comunicable a otros, en Literatura. “*Lo que vale solo para nosotros no vale nada.* Es la ley de la Literatura”, observa Valéry.<sup>19</sup> Vamos a tratar de estudiar cómo lo llevan a cabo.

Una de las poetas lo explica así:

[...] Yo escribo si me vienen imágenes. Si me vienen cosas muy fuertemente, escribo todo lo posible y luego lo dejo enfriar [...] y al día siguiente, si puedo, si tengo tiempo, lo retomo [...] desde un punto de vista más técnico, lo que sobra, lo que no suena, lo que se repite, lo que está demasiado despegado de la realidad, porque yo creo que aunque sea poesía, tienes que tener siempre un pie en tierra.

[...] Conviene mucho hacer un proceso técnico de depuración, que en el caso poético casi siempre suele ser de acortar cosas, un trabajo de quitar [...], de suprimir, de hacerlo todo más sencillo.

Otro informante glosa de este modo su experiencia:

[...] Si algo se me ha impuesto [...], es decir, porque me ha atraído [...], entonces, yo respondo [...] como se responde a la llamada de un enamoramiento [...], por correspondencia [...]; cuando ya he respondido, cuando ya me he entregado a esa llamada [...], pues yo acabo toda la erótica posible que pueda tener, es decir [...], las palabras empiezan a pronunciarse [...], a juntarse [...], a formar un conjunto, yo me regodeo en ellas, yo las conformo, yo las moldeo, yo las modelo, y eso al principio de un modo torpe siempre, pero deliberadamente torpe, dejando que eso penetre en mí, o dicho también

---

16 Paul Valéry (2009: 154).

17 *Ibíd.* (2009: 155). *Cursivas del autor.*

18 *Ibíd.*

19 *Ibíd.* *Cursivas del autor.*

de otro modo, que también aflore [...] todo lo que de inconsciente hay en mí y que ilumine, digamos, ese momento.

[...] Cuando eso ha brotado y se ha hecho extraño a mí [...] me entrego a una construcción.

Por eso, para ellos, aunque el material de la poesía provenga de lo más propio y el poema final surja de lo personal, de las experiencias, indagaciones e impresiones del creador, el enorme trabajo de elaboración que le es constitutivo hace que el poema no sea una confidencia ni un texto autobiográfico en sentido estricto, digamos. Como explica esta informante, el poema resultante adquiere una autonomía, una entidad propia y se independiza de alguna manera del poeta. He aquí sus palabras:

[...] En realidad, lo que acaba siendo un poema es que tiene un grado [...] de autonomía..., es como si verdaderamente no tuviera mucho ya que ver contigo, o sea, quiero decir, tiene muchísimo que ver contigo, lo reconoces porque además, digamos, tú precisamente tienes todas las claves [...] de ese texto [...], pero el poema funciona como poema o no si funciona para todo el mundo y el autor es un lector, yo eso siempre lo he visto clarísimo [...]. De tal modo que tú siempre lo reconoces como algo absoluta y radicalmente propio e íntimo [...], pero [...] no tiene nada que ver con una confidencia [...], es que se ha hecho suyo, es decir, se ha hecho él [...], hay un tamiz que es la elaboración, entonces, en ese sentido, si funciona como poema, es un poema, no tiene nada que ver con tu vida privada.

La misma informante, en otro momento de la entrevista, nos cuenta:

[...] Con frecuencia hay una primera versión de un texto, de un poema, y luego eso se queda ahí y después se va trabajando poco a poco [...], en sucesivas veces, y trabajar significa ir moviendo, ir tocando, de tal manera que llega un momento en que ya no lo tocas y, entonces, ya está.

Las siguientes palabras del poeta Seamus Heaney<sup>20</sup> explican, a través de una sugerente comparación, su vivencia de la inspiración:

Siempre me he mantenido a la escucha de posibles poemas, a veces aparecen como aparecen los cuerpos en los pantanos, casi intactos, como si alguien los hubiese enterrado allí hace mucho tiempo y reapareciesen envueltos en un halo de misterio. Requieren, desde luego, oficio y determinación, pero el azar y el instinto también juegan su papel. Creo que el proceso es una especie de encuentro sonámbulo entre la voluntad y la inteligencia masculinas y racimos de imágenes y emociones femeninas.

Lo que hemos llamado elaboración comprende una cantidad de acciones (cosas dispersas y materiales distintos que se unen), de trabajo, de esfuerzo, de reflexión, de búsqueda de palabras exactas, de eliminación de ideas y palabras y frases que sobran... que, sin despreciar en absoluto la parte de iluminación o de inspiración, pensamos que, al menos en términos de tiempo y dedicación, es incomparable.

Uno de los informantes habla de esta segunda fase del proceso en estos términos:

---

20 Seamus Heaney (1996: 35).

Soy un precario poeta que reescribe de manera obsesiva sus textos de tal manera que puedo tener, de un mismo texto, treinta o cuarenta versiones; la misma [...] tuvo seis o siete formulaciones distintas, tuvo una extensión que triplicaba la de su actual edición. No es tanto un afán de relectura, sino como una permanente instalación en algo que no me agrada en absoluto [...] que es la duda sistemática sobre lo hecho.

Nunca me ha conformado ni me ha generado la más mínima satisfacción la escritura de un texto, siempre he pensado que mi talento está muy por encima de los resultados obtenidos. ¿En qué sentido lo digo? Lo digo, sí, desde la más radical de las franquezas, tengo ideas que me siento absolutamente incapaz de llevar al texto; rara vez, nunca, nunca un texto ha respondido por proximidad, en el grado de proximidad mínimo que a mí me pueda satisfacer respecto a la idea mental de lo representado. En ese sentido, cada vez que me he enfrentado por tanto a la relectura de un texto, son tantas las dudas que me asaltan sobre él, la posibilidad de sus reformulaciones para volverme a acercar que lo suelo hacer con frecuencia hasta que llega un momento en que el hastío, el cansancio y la conciencia absoluta de derrota es tal que no puedo sino asumir lo que yo llamaría, sin más paliativos: *rendición*; solo cuando se da esa rendición frente a lo imposible de lo innombrable, de lo no dicho, no aceptándolo de buen grado, cedo y paso a olvidarme de ese texto y a entrar a la escucha de lo próximo.

Similares experiencias descubrimos en Valéry a la hora de hablar de los problemas de la factura y la composición del poema o poemario:

Encontramos tormentos infinitos, disputas que no pueden tener fin, adversidades, enigmas, preocupaciones e incluso desesperaciones que convierten el oficio de poeta en uno de los más inseguros y de los más cansados que existen [...]. Malherbe [...] decía que después de acabar un buen soneto el autor tiene derecho a tomarse diez años de descanso. Admitía con ello que esas palabras: *un soneto acabado*, significan algo... En cuanto a mí, yo no las entiendo... Las traduzco por *soneto abandonado*.<sup>21</sup>

Si analizamos la manera en que los informantes describen y relatan la fase de la inspiración, veremos que usan términos y expresiones como: me viene una imagen, me lo dio el sueño, que la palabra brote, tuve una revelación, algo me ha atraído... Podemos comprobar y haremos notar que el creador toma un papel pasivo. Digamos que en esa fase, el poeta se convierte en receptáculo, se hace nido para recibir aquello que adviene. Sin embargo, en la etapa de la elaboración, usa verbos que indican acción. Utiliza expresiones como, por ejemplo: palabras con las que tengo que trabajar, ir moviendo, ir tocando, quitar, eliminar..., y muchas otras que nos permiten afirmar que en este otro momento, el poeta se ubica en un papel esencialmente activo, fuerte, en que, como un dios, hace y decide. En otras palabras, diríamos que pasa del papel de signatario al de autor. Y esta es otra de las constantes etnográficas de la escritura de poesía, los papeles pasivo y activo que juega el poeta en las distintas fases del proceso de creación, como acabamos de demostrar.

Al hilo del proceso de escritura, los informantes añaden sucesivas matizaciones relacionadas con el lenguaje, el discurso, la forma... En el fondo, nos ofrecen una descripción más densa de su concepción y su manera de entender la poesía y una profundización en lo que podríamos llamar el universo poético. Uno de los informantes se fija en la diferencia entre

---

21 Paul Valéry (2009: 152). Cursiva del autor.

el discurso de la ciencia y, en general, el del resto de saberes de la humanidad, y el discurso poético y afirma:

[Tengo la] arraigada conciencia de que la poesía no es un proyecto de la Literatura; la Literatura es un proyecto de la cultura, del saber, está relacionado con la acumulación significativa de lo que el aporte de las civilizaciones ha ido estratificando en el saber de los hombres y que llamamos cultura.

Yo siempre he pensado que hay una diferencia esencial entre la poesía, por eso es un proyecto espiritual, y la Literatura y el resto [...]. Hay conocimientos que aportan un... una acumulación de saber sin punto de retorno. Eso no ocurre con la poesía [...]. La existencia de la generación del 27 no garantiza en absoluto que las generaciones posteriores de poetas seamos unos absolutos mediocres, la existencia de Cervantes no garantiza que en el siglo XVIII se escriban unas novelas absolutamente prescindibles, es decir [...], el conocimiento poético no es acumulable.

Quizá esto significa lo mismo que esta sentencia de Borges:<sup>22</sup> “Cada vez que me he enfrentado a la página en blanco, he sabido que debía volver a descubrir la literatura por mí mismo”.

“A diferencia de la ciencia —como afirma Sanmartín<sup>23</sup>—, a cuya realización llegamos con la argumentación del conocimiento discursivo y la explicación”, “*el arte sucede cada vez que leemos un poema*”, en palabras de Borges.<sup>24</sup> El discurso de la poesía es diferente a todos los demás porque su pretensión no es enseñar, no es expresar ideas, no es componer bellas metáforas, no es transmitir conocimiento... “Un poeta [...] no tiene como función sentir el estado poético [...]. Tiene como función crearlo en los otros. Se reconoce al poeta [...] por el simple hecho de que convierte al lector en ‘inspirado’”, sostiene Valéry.<sup>25</sup>

Mientras que la ciencia trabaja según un método, uno de los informantes se refiere al “antimétodo por naturaleza” de la poesía. Para él y para otros muchos, la forma de componer un libro o un poema no tiene por qué utilizarse en otro; es más, en caso de repetirse, el hecho de tener un método *a priori* llevaría aparejado no solo una deficiencia, sino que el resultado ya no sería poesía, desde este punto de vista. He aquí sus palabras:

El proceso creativo que uno tiene para cada poema es distinto [...]. Si yo me pongo a pensar cuáles han sido los mecanismos que me han llevado a escribir este poema, no me sirven para el siguiente. Solo me serviría para repetir el poema anterior [...]. El poema aporta una nueva realidad al mundo y es una realidad construida en el lenguaje que no tiene una preceptiva, porque el poeta es un hereje. Decía Unamuno [...] que el poeta no se atiene a preceptos, sino a posceptos. Yo puedo *a posteriori* [...] establecer y analizar cómo he llegado, pero no *a priori*, es decir [la escritura poética] se atiene a resultados, no a teorías, puedo establecer una teoría a partir del resultado [...], pero la teoría no me serviría sino para crear [...] pues una raza de poemas tontos [...], poemas parecidos que respondan a una planilla. [Eso] Siempre tiene que ver con la inutilidad de intentar someter lo que para mí es esencial en la poesía (*con énfasis*). La poesía es un lenguaje que se ha salido del surco, dentro de ese surco no hay otra posibilidad que lo ya sabido, el poema instaura un acto de desobediencia frente al lenguaje, frente a la realidad y frente a la propia conciencia de quien lo escribe.

---

22 Jorge Luis Borges (2005: 15).

23 Ricardo Sanmartín (2005: 30).

24 Jorge Luis Borges (2005: 21). *Cursivas del autor.*

25 Paul Valéry (2009: 80).

[...] De lo que se trata es de que por el poema hable la minoría que hay en uno y no le imponga uno la mayoría de saber que tiene en su cabeza porque, de lo contrario, estamos creando modelos de conocimiento de lo ya sabido, estamos entonces en la retórica preceptiva de un lenguaje que da cuenta del adorno, de lo lírico y no de la revelación de lo desconocido, que es hacia donde debe apuntar toda actividad pretendidamente poética, la indagación poética, la anticipación de un porvenir.

Esto es toda una declaración de principios en la que encontramos, entre otras cosas, un rechazo del método, del uso de lo mecánico; diríamos que frente a la repetición, el informante aboga por la creación y por una acogida a lo que el poema trae. Como consecuencia, renuncia a la comodidad de lo ensayado y asume el reto de internarse en lo nuevo. Pero estos condicionantes no responden a un capricho o una extravagancia, sino a una concepción de la poesía como revelación, como forma de conocimiento, y eso implica la carencia de un plan y el desconocimiento de lo que el poema desvela, hasta que no está escrito. Otra informante coincide en la misma idea:

[...] Es muy importante que un poeta no sepa dónde va a llegar con un poema porque, si lo sabe, ya no está jugando con ese componente inefable, está haciendo otra cosa, pero no está haciendo verdadera poesía, bajo mi punto de vista.

La poeta O. García Valdés<sup>26</sup> concuerda en la misma concepción: “Mis libros se hacen poco a poco a ciegas, quiero decir sin un proyecto inicial que la escritura vaya cubriendo [...]. Comienzo y final abierto, con frecuencia suspendido”. En idéntico sentido se manifiesta Gamoneda:<sup>27</sup> “[...] La poesía es antes sensible que inteligible. De otra manera: que el conocimiento poético se produce, bajo condiciones de sensibilidad, a partir de la existencia de la escritura y no antes”. Y Jodi Doce, abundando en lo mismo, sostiene: “A título personal, debo confesar que nunca he comenzado un poema sabiendo su desarrollo o su final; en rigor, nunca sé a ciencia cierta *qué dirá*”.<sup>28</sup>

Por eso, como sostiene el poeta irlandés Seamus Heaney:<sup>29</sup>

[...] La técnica [...] no solo implica el modo como el poeta trabaja las palabras [...], sino también una definición de su actitud hacia la vida [...], de su realidad. Implica el descubrimiento de modos de salirse de sus límites cognitivos habituales para adentrarse en lo articular: una disponibilidad dinámica que ha de mediar entre los orígenes de la emoción en la memoria y en la experiencia y las estratagemas formales que sirven para expresarlos en la obra [...]. La técnica exige sellar con nuestra marca de agua una forma esencial de percibir, de hablar y pensar, para que quede impresa en el tacto y en la textura de nuestras líneas; la técnica se refiere a la totalidad del esfuerzo creador que llevan a cabo los recursos de la mente y del cuerpo para lograr que el sentido de la experiencia quede sometido a la jurisdicción de la forma.

---

26 Olvido García Valdés (2008: 437).

27 Antonio Gamoneda (1997: 31).

28 Jodi Doce (2008: 36). Cursiva del autor.

29 Seamus Heaney (1996: 48).

Claudio Rodríguez,<sup>30</sup> cuando afirma: “[...] Al intuir, esencialmente, se apuntala, se aclara la creación inconcreta hasta que se celebra, hasta que el hombre sabe y mejora”; está sacando a la luz algunas de las capacidades cognitivas que el poeta pone en juego en su esfuerzo y cómo el ejercicio de la poesía va de la mano de una exigencia ética y de un esfuerzo moral.

Como muestra la etnografía y afirma Sanmartín:<sup>31</sup>

La libertad es uno de los valores centrales en todo proceso creativo. Libertad necesaria para poder decidir, para cambiar siguiendo la búsqueda de esa vaga intuición que hay que sacar a flote en la obra, explorándola en uno y otro tema hacia la inalcanzable meta de la obra total.

Y un informante ha enfatizado este componente refiriendo todos los ámbitos en que la libertad se manifiesta o se impone: el lenguaje, la realidad y el propio actor. Frente a todo tipo de determinismo, pues, el poeta afirma, mantiene y ejerce la libertad en la creación. He aquí otra de las constantes de la creación.

Hemos de hacer notar que así como en el área de las ciencias y del saber, sobre todo en la actualidad, lo subjetivo y lo personal se consideran un sesgo, en el campo de la poesía no solo no se neutraliza el subjetivismo; más bien al contrario, se protege y se aprecia. O. García Valdés<sup>32</sup> declara: “Quizá todos sus rasgos [del poeta] deban sintetizarse en ese de la singularidad”. Lo singular que, según el *DRAE*, es lo único y, también, lo extraordinario y lo excelente. Es más, como declara Gamoneda,<sup>33</sup> frente al gregarismo actual, la poesía se caracteriza por la subjetivación radical:

La poesía, ajena al mercado y escasa de funciones externas es, por ello precisamente, la única actividad que, dentro de las circunstancias, puede escapar al gregarismo. En el fervor minoritario, en la subjetivación radical, en la amplificación “anormal” del lenguaje, ahí se ha producido la mutación cualitativa que legitima su supervivencia, la que se logra en el carácter de la propia máquina poética y en la intensificación de la vida del emisor y de unos pocos receptores.

Asimismo, su testimonio muestra cómo los poetas son sensibles a su tiempo y pronuncian juicios y percepciones sobre la sociedad en que les toca vivir.

Si continuamos comparando los valores de los poetas con algunos de los valores que imperan en la sociedad, encontramos también un destacado contraste en lo que tiene que ver con la manera de aprehender el mundo, así como en los medios para alcanzarlo. Uno de los poetas afirma taxativamente:

La poesía entra en sintonía con otros mundos invisibles, con otros mundos intuidos, con otros grados de percepción que están más allá de los cinco sentidos objetivables y pragmáticos de las experiencias sensoriales del mundo y [...] eso que está dentro de nosotros es lo que se canaliza en el

---

30 Claudio Rodríguez (1994: 21).

31 Ricardo Sanmartín (2005: 43).

32 Olvido García Valdés (2008: 432).

33 Antonio Gamoneda (1997: 21).

pensamiento poético, y tenemos que dejar entonces hablar a esa otra minoría de la percepción que goza de tan poco prestigio en la cultura contemporánea, que es lo intangible, que es lo intuitivo, que es lo espiritual. La dimensión espiritual del ser humano es el gran proyecto ético y moral de nuestra conducta, la poesía es una repoblación espiritual del mundo.

En un planeta dominado por la economía, por lo material, por lo verificable, por lo científico y evaluable, en el que el dinero es el nuevo dios, los poetas se fijan y se interesan por la dimensión espiritual del ser humano como proyecto ético y moral de su conducta. Podríamos decir que uno de los cometidos del artista de cara a la sociedad sería el de garante de una moralidad y de una ética, pero no en el sentido de ejemplaridad. Como sostiene un informante:

La poesía tiene que ver con una conducta, no con una ejemplaridad, en absoluto, la poesía no es la ejemplaridad, pero es la conducta de una ética del comportamiento. Diría yo que ser poeta consiste en ser hoy un buen antepasado [...] y entonces poner las palabras de hoy al servicio de los lenguajes del porvenir; no tanto una literatura [...] de las metáforas, que solo cambian la realidad de sitio [...], sino [...] una poesía, una poética de las metamorfosis que nos adelante los significados del porvenir.

Hagamos notar que ese componente ya salió anteriormente en palabras de Valéry, cuando dijo: “[...] nosotros tenemos que sacar una Voz pura [...], capaz de comunicar [...] una idea de algún yo maravillosamente superior a Mf”. Esto demuestra el esfuerzo moral de los poetas como aspecto inherente a la creación.

Los poetas, gracias a su formada sensibilidad, se adentran en los dilemas universales de la condición humana y en los problemas del hombre de cada época y tantean e investigan el sentido del cuestionamiento que produce en el creador.

De nuevo, como ya ha puesto de manifiesto Sanmartín,<sup>34</sup> diremos que:

Es la fidelidad a lo observado en el trabajo de campo [...] lo que nos lleva a reconocer ciertas constantes etnográficas de la creación como [...] el uso de los valores culturales como instrumentos de interpretación; el esfuerzo moral como condición de la creación; y el análisis crítico de lo observado en la realidad social,

desde el punto de vista de los valores, pues ya más arriba nos hemos referido a otras constantes.

A esta singularidad del poeta y al uso estratégico de la soledad a las que nos referimos al principio, se une otra cualidad personal que no es excluyente, sino complementaria. Estamos aludiendo a lo que podríamos denominar una empatía profunda o comunión con aquello sobre lo que escribe, en menoscabo o como aditamento, depende de cómo se entienda, de la propia personalidad del actor. Uno de los informantes relata así esta experiencia:

Decía John Keats que el poeta es el ser con menos identidad de toda la naturaleza, eso a mí me llamó siempre la atención, ¿no?; que ante la idea de esa personalización identitaria, de la identidad lírica del poeta, Keats dijera que era el ser con menos identidad de todo el universo; solo lo supera, y

---

34 Ricardo Sanmartín (2005: 50).

no tanto, el camaleón, porque el poeta es aquel que se hace árbol con el árbol, piedra con la piedra y que adquiere la naturaleza de aquello con lo que interactúa.

Yo eso lo había sentido siempre porque cuando había escrito, cuando escribía, tenía la sensación de que había una comunión cuántica de las partículas elementales de mi conciencia, interactuaban de manera misteriosa con la fisicidad de aquello a lo que yo me refería y enfrentaba.

Vemos, pues, que al poeta lo conforma lo interior, pero también lo exterior. Dice O. García Valdés:<sup>35</sup>

Interior y exterior son categorías, metáforas espaciales no estancas. El interior conforma lo exterior (al límite, solo sabemos de las cosas lo que nosotros mismos ponemos en ellas); y el exterior es, por su parte, lo que acaba constituyéndonos del modo más íntimo (el consuelo del campo): solo podemos percibirnos percibiendo.

El esfuerzo del poeta no solo se dirige hacia dentro, sino también hacia fuera. Como explica Sanmartín:<sup>36</sup>

Según los [...] creadores, su trabajo exige un tipo especial de esfuerzo en el que la exigencia ética es condición para alcanzar la energía indispensable que permita una ubicación adecuada ante el horizonte a examinar y, a la vez, acepte la moción mental distinta del discurso ordinario con la que cabe abarcar en una misma contemplación simultánea y no dual, el interior y el exterior, el sujeto y su época, el material personal, subjetivo y cultural. [Se trata] de un esfuerzo que implica una entrega total a la tarea aún por hacer, sin que quepa seguir una imagen [...] predeterminada, y en el que no cabe cuestionar el horizonte sin cuestionarse de modo radical y simultáneo a sí mismo.

En las entrevistas, algunos poetas hablan también en una especie de cumplimiento de un designio en el hecho de ser lo que son, como si tuvieran que obedecer un encargo o hacer un relevo generacional. O. García Valdés<sup>37</sup> dice: “[El poeta] encuentra su sustento y la posibilidad misma de su existencia en el diálogo que mantiene con otros que han sido, que son como él”. Y un informante, glosando esta experiencia, relata:

[...] No lo olvidaré nunca, porque fueron los primeros versos que entraron en mi cabeza, o en mi conciencia, para articular definitivamente algo que ha sido para mí el fiel de la balanza de mi actitud ética, moral y estética en relación con la poesía como proyecto espiritual. Los primeros versos que al azar yo leí abriendo ese libro no los olvidaré jamás; eran textualmente: “La poesía es un lugar donde no van a parar los cobardes”<sup>38</sup> y claro, eso leído por un muchacho de 14 años, la mañana en la que se le comunica el suicidio de su preceptor, de su gran amigo [...], en un libro que le ha dejado de testamento, fue para mí como una súbita consolación en la vida y también como el mandato de una conducta que he intentado mantener al día de hoy.

---

35 Olvido García Valdés (2008: 437).

36 Ricardo Sanmartín (2005: 66).

37 Olvido García Valdés (2008: 432).

38 El verso original dice: “La belleza no es un lugar donde van a parar los cobardes”.

Este hecho, sucedido muchos años atrás, es revivido aún con intensa emoción por el poeta quien, como en otras ocasiones, con total autenticidad, expone sus principios. Y continuando con el tema, el mismo informante, en otro momento, sostiene:

[...] Al fin y al cabo, lejos de todo originalismo [...], los poetas se dicen palabras al oído, los poetas se van haciendo un préstamo permanente de voces, de pasarse una bola de fuego, o un vaso de inocuo veneno de unos a otros, con el..., sí, con un misterioso secreto, pero con un radical encargo, es la radicalidad del encargo que a uno nadie le ha hecho, pero que se empeñará en cumplirlo hasta el último día de su vida, eso sentí yo ante la tumba de [...]. Él seguía cumpliendo su mandato y yo, en mi efímera circunstancia, pues creo que de alguna manera supe [...] leerlo definitivamente.

Diríamos que los poetas no solo entablan diálogo con la época y con ellos mismos, sino también con los poetas que les precedieron, a través de sus obras. Después de todo, la posición radical que toma el poeta en relación con su búsqueda, le coloca en una situación un tanto marginal y separada del resto de la sociedad.

Los poetas que hemos entrevistado ofrecen una reflexión moral frente a su época y también la época en que viven se manifiesta en sus obras, entre otras cosas, en cuanto al estilo. Uno de ellos apunta al tema en estas líneas:

[...] Cuando hoy se defiende la pervivencia y la necesidad de volver a formas métricas tradicionales, recuperar el soneto [...], la rima [...] es como si un científico intentara recuperar ahora la física de Newton, pues es que no tiene sentido [...]. Las formas en poesía del siglo XVI, del XVII, del Renacimiento [...] corresponden a la realidad de una época y que hoy están periclitadas para dar cuenta de la nueva realidad del mundo.

[...] La imprenta viene a desbaratar [...] la necesidad de llevar en la cabeza lo que podemos llevar en el bolsillo, que es un libro. Con lo cual ya no es necesario recordar.

[...] Además, la sociedad ha entrado en otro territorio, ha habido ampliación, grandes conquistas de espacios de libertad. El marxismo, el psicoanálisis, el estructuralismo, la física cuántica, es decir, aportan una visión del universo que necesariamente nos tiene que hacer relativizar para seguir admirándolas en el contexto, en la importancia fundamental de lo que significa la tradición del conocimiento, pero que no puede atar [...] algo que es fundamental: la lengua de los poetas del futuro.

Por la etnografía, pues, comprobamos cómo, lejos de estar aislados en una torre de marfil, los poetas escrutan su época y, a su vez, la época influye en ellos.

Por otro lado, la relación del propio poeta con su obra impresa, normalmente, es de cierta distancia o lejanía. Entre otras razones, porque los poemas son fruto no solo de una circunstancia social, sino también personal. Lo que acabamos de afirmar lo atestigua Claudio Rodríguez:<sup>39</sup>

[...] Lo que me ha sorprendido al releer mis versos es la carencia de familiaridad hacia ellos. No es que sea inconsciente de mi paternidad, sino que las posibles especificaciones [...] se presentan como nebulosas. El grado de acercamiento a mi obra, en mi caso, es lejano.

---

39 Claudio Rodríguez (1994: 13).

Una de las informantes declara que su diálogo con su obra es cambiante:

[...] La relación con eso escrito es curiosa, porque va cambiando con el tiempo mucho, en el sentido de que [...], de pronto, hay un poema que no te, que no te... que te parece mal [...], insatisfactorio, como que..., no estás nada contenta con él; no me refiero ya en la fase de escritura, que eso tiene una solución muy fácil, que se rompe o se queda en el cajón [...]. Me refiero a un poema que está en un libro [...]. Después sin embargo, pasan dos años [...] o pasan cinco años, lo vuelves a leer, se hace presente de nuevo y lo ves de otro modo completamente distinto [...]. Tenemos relaciones muy variadas con los mismos textos, ¿no?, y un texto parece que se te ha agotado, o un texto de pronto no te interesa nada y luego al cabo de no sé qué tiempo [...], lo lees de nuevo [...] y dices: ¡Qué bien está esto! Es como las idas y venidas de nuestras relaciones con quienes leemos, que nos interesan o que no nos interesan. Sí, un poco así.

Junto con la libertad, de la que hemos hablado más arriba, quisiéramos destacar la autenticidad y la inocencia como cualidades de los artistas que se traslucen en sus obras. Inocencia y autenticidad porque muchas veces se internan en cuestiones nuevas, sin explorar; y ello es así y digamos que es lo que mueve y conmueve al consumidor de la obra de arte, en este caso, al lector de poesía. Y esas lecturas producen una “intensificación” de la vida de los receptores. Gamoneda<sup>40</sup> afirma:

La experiencia de la emisión —o la recepción— de poesía, intensifica mi vida y yo vivo esa intensificación como una forma de placer. Esta intensificación y este placer son independientes de la significación: la poesía fundamentada en el sufrimiento genera también placer.

El poeta se refiere a algo conocido y ya nombrado, la poesía se fundamenta en el hecho de la falta de explicación para el misterio de la vida y en la existencia de la muerte; y la poesía ofrece, tanto a quienes la producen como a quienes la consumen, una consolación y un placer que “cura”, aunque sea de forma efímera, compensa, digamos, y recompone o restituye al sujeto roto por el impacto trascendente de lo bello. Así se sacia esa necesidad hasta el nuevo impacto o hasta la siguiente escucha.

Este es el fruto de nuestro acercamiento al mundo de la creación, que ha sido posible gracias a la generosidad de los poetas, quienes nos han brindado una etnografía excepcional. Esperamos haber dejado constancia de lo grande que es la poesía y de cómo puede contribuir a devolver a la Antropología su originaria dignidad de saber humanístico.

---

40 Antonio Gamoneda (1997: 24).

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Borges, J. L. (2005), *Arte poética. Seis conferencias*, Barcelona, Crítica.
- Doce, J. (2008), *Poética y poesía*, Madrid, Fundación Juan March.
- Duque Amusco, A. (2002), *Cómo se hace un poema*, Valencia, Pre-textos.
- Gamoneda, A. (1997), *El cuerpo de los símbolos*, Madrid, Huerga y Fierro.
- García Valdés, O. (2008), *Esa polilla que delante de mí revolotea. Poesía reunida*, Barcelona, Círculo de Lectores-Galaxia Gutenberg.
- Heaney, S. (1996), *De la emoción a las palabras*, Barcelona, Anagrama.
- Oz, A. (2005), *Una historia de amor y oscuridad*, Barcelona, DeBolsillo.
- Rilke, R. M. (1996), *Cartas a un joven poeta*, Madrid, Alianza.
- Rodríguez, C. (1994), *Desde mis poemas*, Madrid, Cátedra.
- Roth, P. (2003), *El oficio: un escritor, sus colegas y sus obras*, Barcelona, Seix Barral.
- Sanmartín Arce, R. (2005), *Meninas, espejos e hilanderas. Ensayos de Antropología del Arte*, Madrid, Trotta.
- Valéry, P. (2009), *Teoría poética y estética*, Boadilla del Monte (Madrid), Machado Libros.
- Zambrano, M. (1986), *El sueño creador*, Madrid, Turner.