

## ARRIBA Y ABAJO

Jordi DOCE

Para Túa Blesa, de un cuaderno de poética,  
con admiración y complicidad de muchos años.

Lo supe una vez, hace mucho, y lo había olvidado. Me he dado cuenta al revisar la traducción de un poema de Anne Carson (y sí, tenía que ser Anne Carson, tiene todo el sentido) donde ambos términos aparecen como la cara y cruz de una moneda. Y esa moneda me lleva a unas clases de informática a las que asistí en mi juventud, hacia 1986, mucho antes de *la era de la poesía*, unas clases extrañísimas en las que, en vez de enseñarnos programación con un mínimo sentido práctico –eran los años del Fortran, del COBOL, incluso del Basic, que ya casi nadie recuerda–, nos infligían tediosas lucubraciones sobre pensamiento lógico y estrategias de procesamiento de información. A mí me lo parecían, en todo caso. No entendía que perdiéramos el tiempo en la pizarra con aquellos diagramas de cajas, flechas y líneas quebradas cuando podíamos perfectamente estar programando, aprendiendo sobre la marcha. Y ese hecho mismo, ese no entender que aquellos esquemas rotulados en la pizarra eran fundamentales para entender los lenguajes de programación –su sintaxis, sus comandos–, explica a las claras mi falta de entusiasmo y mi incapacidad para la informática. Parece obvio que mi futuro no estaba escrito en código fuente.

Con todo, ha sido encontrarme en el poema de Anne Carson con esos dos términos, esos anglicismos, *top-down*, *bottom-up*, y dar un salto en la silla. Ah, eso era. El recuerdo vino a mí alto y claro, pero era solo un disfraz, una cáscara vacía. Tuve que ir a Wikipedia y leer la explicación correspondiente. Dice ahí que «*top-down* ('de arriba abajo') y *bottom-up* ('de abajo arriba') son estrategias de procesamiento de información características de las ciencias de la información, especialmente en lo relativo al software. Por extensión se aplican también a otras ciencias sociales y exactas». Bien. Hasta ahí todo claro. Pero la entrada se bifurca justo entonces para definir cada término en ese idioma que Tomlinson llamaba con mucha gracia «*translationese*», es decir, el estilo de la prosa técnica u oficial traducida a destajo (el mismo, por lo demás, que ya entonces infectaba los manuales de informática, y lo conozco bien: uno de mis primeros encargos remunerados fue el de retraducir o escribir en román paladino unos manuales de IBM feamente encuadernados con anillas y tapas grises que tenían el tacto, y el olor, de una tapicería de coche):

En el modelo *top-down* se formula un resumen del sistema, sin especificar detalles. Cada parte del sistema se refina diseñando con mayor detalle. Cada parte nueva es entonces redefinida, cada vez con mayor detalle, hasta que la especificación completa es lo suficientemente detallada para validar el modelo. [...]

En contraste, en el diseño *bottom-up* las partes individuales se diseñan con detalle y luego se enlazan para formar componentes más grandes, que a su vez se enlazan hasta que se forma el sistema completo. [...]

La entrada luego se adentra en honduras algo abstrusas, pero lo que me interesa de estas líneas –de los enfoques que describe– es que son perfectamente aplicables en el terreno de la poética. Supongo que el hecho de tener cerca el libro de Anne Carson influyó en mi atrevimiento: su afición a los saltos conceptuales es contagiosa. Pero si aceptamos que el poema es (entre otras cosas) una forma de procesar o articular información, parece claro que podemos distinguir dos formas de escritura, dos maneras de plantear la composición de un poema, conforme a estos modelos: la de quienes empiezan a escribir con una idea nítida del conjunto –el tema, el tono, su desarrollo, su estructura– y van luego ajustando cada verso, cada sintagma, cada mínimo diente del engranaje; y la de quienes empiezan con una frase feliz, una pieza verbal, y van juntándola con otras igualmente sugestivas u oportunas hasta formar una totalidad que no estaba –en principio, al menos– en sus planes.

Es cierto que ninguno de estos dos enfoques funciona de manera pura o excluyente. Lo más normal es que se combinen con el fin de aprovechar sus virtudes respectivas. Pero todos, creo yo, podemos pensar en poetas cuya escritura responde más a un modelo que a otro. Recuerdo ahora el énfasis de Gil de Biedma en la solidez estructural de sus poemas extensos, su queja de que «Pandémica y Celeste» se le había ido de las manos y tenía más versos de los que había planeado; su insistencia, en fin, en el dibujo global de la composición, que tanto debía al ejemplo de Auden o del último Cernuda. Ese dibujo era el modo en que uno seducía al lector, señalándole la puerta de entrada, llevándolo de la mano por la espesura verbal del poema y plantando letreros indicativos capaces de orientarlo en su trayecto. Gil de Biedma es claramente un poeta *top-down*, empeñado en subrayar «la planificación y conocimiento completo del sistema». Otra cosa es que tuviera el don del verso memorable, la capacidad del aforista para dar con el punto de coacción de una frase.

Claro está que, en manos menos hábiles, esta estrategia *top-down* puede generar una escritura perifrástica, tematizada, una poesía aguada que se queda solo en el contorno, el amago; incapaz, en fin, de sacarle todo el jugo a la expresión. Eso, la concentración expresiva, la densidad del decir, es el reproche que suelen recibir los poetas *bottom-up*, los que afinan y refinan cada pieza antes de juntarla con otras afines. ¿Afines? Los críticos tendenciosos dirán que esa simpatía mutua está muchas veces en la mente del creador, que el dibujo global es tenue o inexistente, que nadie toma al lector de la mano para guiarlo por la *selva selvaggia* del poema. Ya nos avisa Wikipedia, con su estilo pedregoso, que «este enfoque tiene el riesgo de programar cosas sin saber cómo se van a conectar al resto del sistema, y esta conexión puede no ser tan fácil como se creyó al comienzo». Y es verdad que el contorno del texto ha ido apareciendo lenta, gradualmente, conforme las piezas se iban engranando en una totalidad superior. Y percibirlo –percibir ese contorno, ese arco que es más

bien un aura de sugerencias, de resonancias— depende de la capacidad del lector para sondear cada pieza, golpearla con los nudillos y escuchar su timbre particular; sondear cada pieza y pasar a la siguiente, y de este modo ir armando una totalidad que, como quiere el tópico, es o debe ser mayor que la suma de sus partes.

Los ejemplos de este enfoque, y más en la modernidad —que es un tiempo propicio al fragmento, a lo menudo, que gusta de escuchar cada mínimo roce de las ruedas dentadas—, son incontables. Es el modelo del poema breve y concentrado que ha dominado la poesía occidental desde los tiempos de Mallarmé y de Eliot y que comparece, para entendernos, en Ungaretti y en Celan, en el Gamoneda de *Libro del frío* o en el Valente de *Punto cero* en adelante. Esa noción casi escultural de poema cerrado sobre sí mismo como un puño, de objeto que «se resiste [se opone] de manera casi satisfactoria a la inteligencia», como decía Wallace Stevens en el arranque de su poema «Hombre con algo» («Man Carrying Thing»). Stevens, de hecho, pone como «ilustración» de esta idea una «figura bruna en un atardecer de invierno» que lleva algo, una «cosa», un objeto no identificado. La vaguedad de la silueta, de su contorno recortado en la penumbra invernal, así como la imposibilidad de saber qué porta consigo, deben «aceptarse», según él, como

partes no del todo percibidas  
  
de una totalidad obvia, partículas inciertas  
de un sólido cierto, lo primario librado de la duda,  
  
las cosas flotando como los cien primeros copos de nieve  
de una tormenta que debemos soportar toda la noche,  
  
una tormenta de cosas secundarias...

Parece claro que Stevens, como tantas otras veces, está haciendo un poco de metapoésía. Pero en él lo metapoético es, casi siempre, metafísico. En este poema lo único *claro* es una imagen que resulta vaga y oscura a propósito, que se resiste cuanto puede a la determinación de la inteligencia: hay un hombre que lleva una cosa (*thing*) en un atardecer de invierno. Nada más. La mente —esa misma mente que, en otro poema de Stevens, debe ser «invernal» para poder trabajar como es debido— capta sin asomo de duda el conjunto, lo primario, lo sólido cierto. Pero, más allá de esta certeza, todo es perplejidad: la imagen misma está compuesta de «partículas inciertas [...] las cosas flotando como [...] copos de nieve». Es más: esas cosas, esos copos de nieve, forman «una tormenta que debemos soportar toda la noche, // Una tormenta de cosas secundarias».

Más adentro de la imagen, pues, todo es conjetural. Y esa imposibilidad de ver, de saber con claridad, nos condena a convivir con «un horror de pensamientos que de pronto son reales». No sabemos, pero eso no significa que dejemos de vivir, de pensar, de pensar la vida, de vernos arrastrados por la espiral de un pensamiento que casi siempre nos arroja al vacío, al absurdo. Y ahí es donde la imagen, la «ilustración» de la que habla el poeta, cobra toda su importancia: es enigmática, es incluso incomprensible, pero su *estar-ahí* tiene algo de talismán, de molinillo de oraciones al que nos sujetamos para soportar la tormenta del pensar:

Debemos soportar nuestros pensamientos toda la noche, hasta que lo obvio brillante se yergue inmóvil en el frío.

Tras la noche oscura (¿del alma?), llega la mañana de la consumación. El poema nos cuenta el modo en que la imagen, curtida por la intemperie de sí misma –nuestra intemperie, cifrada en ella, acrecentada por ella–, engendra el poema. El poema es eso «obvio» que no puede explicarse porque se explica a sí mismo: su mero brillar ahí, levantado, «inmóvil en el frío», es todo lo que es, lo que dice.

Puede parecer que el poema de Stevens nos ha llevado por el territorio extraño y hasta impertinente de la digresión. ¿Qué tiene todo esto que ver con el modo *bottom-up*, con ese enfoque basado en diseñar primero las partes para luego enlazarlas formando «componentes más grandes» que definíamos antes? Tiene que ver con el hecho de que un enfoque así no se elige de manera deliberada, no es una estrategia más dentro de un abanico de posibilidades creativas; no es el fruto, en fin, de una decisión perversa del creador de opacar su trabajo y ponerle las cosas difíciles al lector, como algunos críticos parecen creer, dando forma de reproche o incluso de exabrupto a su incapacidad lectora. La poesía *bottom-up* surge de una conciencia más o menos aguda de la imposibilidad de acotar de antemano su campo de actuación, de la negativa de imponer sobre el terreno ilimitado de lo real la trama reduccionista –las vallas, cercas y empalizadas– de nuestros juicios y prejuicios, de esa inteligencia crítica o razonadora que Stevens sitúa justamente como antagonista del poema (una antagonista necesaria, por cierto, que participa en la creación del poema y fuerza su grado de resistencia, de oposición).

Juicios y prejuicios que son también razones y sinrazones, formas de estar en el mundo que nos orientan para vivir –no siempre con éxito, por lo demás–, pero a costa de falsear el territorio del vivir, de reducirlo a mapa orientativo. Si uno quiere convertir el poema en mapa, en carta náutica, en manual de instrucciones (como aquellos terribles manuales informáticos que traduje hace casi treinta y cinco años), entonces adelante. Pero diría que hay ahí un empobrecimiento en la capacidad para percibir el mundo en toda su riqueza enigmática, en sus claros y oscuros y transiciones, en su opacidad brillante. Gana el poema, tal vez, si reducimos el poema a un artefacto verbal más o menos articulado y valoramos únicamente su coherencia interna, su claridad expositiva, su (digamos) legibilidad. Aquello que decía Gil de Biedma que había dicho Gabriel Ferrater de que el poema debía tener «la misma claridad, como mínimo, que una carta comercial». ¿Seguro? Confieso tener un oído más bien grueso para el lenguaje administrativo, y soy consciente, además, de que la frase de Ferrater quiere ser una provocación, una *boutade*, pero esta referencia a la claridad (más presunta que cierta) de las cartas comerciales siempre me ha parecido tristemente significativa, un síntoma de la debilidad supersticiosa de su autor. Una debilidad que él disfrazaba de fortaleza, ese *saber escribir* de quien se niega a lidiar con la duda, la incertidumbre, las infinitas gamas del gris, y sabe de antemano el qué, el cómo y el hasta cuándo de su decir. Mentalidad de agrimensor que parcela el territorio en palabras: lo que no se pueda decir con claridad, con frases bien cortadas y ensambladas entre sí, no existe. Por

suerte, y esto es algo que siempre me ha parecido conmovedor, el crítico Ferrater no era el poeta del mismo nombre, y en sus mejores poemas –como en los de Gil de Biedma– hay libertad para crear nudos de sombra que irradian su ventisca, sus «copos de nieve» emocionales, al conjunto. Hay una turbulencia ahí abajo, un germen de maleza que asoma entre las grietas del poema y complica el dibujo geométrico de las baldosas.

El poema *bottom-up* surge de la imposibilidad de su autor de «formular un resumen del sistema», según la definición de Wikipedia. En rigor, de concebir la extensión o el alcance de ese posible sistema (en sus manifestaciones más radicales, lo que se pone en cuestión es la noción misma de sistema, el hecho de que pueda existir, pero eso nos llevaría demasiado lejos). Con todo, sí hay algo primordial, un «sólido cierto» –una imagen, un ovillo de palabras, una matriz rítmica–, que lo coge de la mano y le permite avanzar por asociación, por contagio simpático: una palabra llama a otra, un golpe rítmico crea el suelo firme del compás, un verso hace despertar el siguiente, una imagen genera toda una constelación de sugerencias y derivaciones que, como raíces en tierra oscura, avanzan por tanteo, reconociendo el terreno al tiempo que lo pueblan y lo colonizan.

Digo bien «en tierra oscura»: la oscuridad es parte integral de ese tanteo, la ceguera permite que los otros sentidos –el tacto, el olor, el sabor, pero sobre todo el oído– se agucen y hagan su trabajo. Es la noche de la tormenta de Stevens, la noche oscura que debe atravesarse –sin dramatismos, si es posible– para alcanzar la mañana de la realización. Es, también, la oscuridad germinal o gestante de la que hablaba Valente en *Notas de un simulador*. Todo sucede por ósmosis, por adherencia. Y todo deja de suceder cuando esa energía simpática se agota o se reitera en un círculo vicioso –y ahí es donde el oído juega un papel fundamental: nada de dejarse engañar o engañar a los demás. Nada de prolongar falsamente el impulso inicial.

Alguien se preguntará, no sin razón, qué papel juega el lector en todo esto. Hace poco, en el jurado de un premio institucional, un crítico colegiado censuraba uno de los libros finalistas (un libro muy *bottom-up*, me apresuro a aclarar) por su falta de claridad o continuidad argumental: «es que no se entiende bien, no da pistas, no se puede seguir el hilo». Eso, *el hilo*, era lo importante: el crítico no lo veía o era incapaz de seguirlo, se perdía en aquellos poemas como un niño en un laberinto vegetal. Y, claro, si lo que uno pretende es que el escritor le vaya dejando piedrecitas por el camino, puede que esté en el lugar equivocado. Peor aún, puede que se haya equivocado de oficio. Si es tirar del hilo lo que uno quiere, que se dedique a la pesca. Ciertos poemas (muchos, en realidad) no funcionan de manera secuencial, no se despliegan argumentalmente como una novela de género; no se devanan como una madeja de la que el lector debe tirar –ni siquiera como una labor de punto que vuelve a tejerse misteriosamente en su cabeza. El poema que ha crecido por ósmosis, por adherencia, adosando nuevos elementos a su estructura, se parece más a una colmena con sus paneles, sus celdillas, un espacio resonante y compartimentado que es preciso auscultar con buen oído. Sí, hay que tener buen oído para escuchar un poema-colmena. Y el lector tendrá que aprender a ser paciente, a frecuentar la abejera, a posponer la búsqueda urgente de un sentido (*es que no se entiende*) para dejar que los sentidos hagan su parte: la mano que hurga entre los paneles, el oído que escucha el

zumbido y percibe la temperatura emocional, el estado de ánimo de los insectos. En rigor, las palabras de un poema de esta especie se organizan como una red de carbono, esos modelos en 3-D de moléculas que nos enseñaban en química orgánica. O como una red neuronal, enviando impulsos en todas direcciones... y recibéndolos. Con razón aquel crítico no encontraba el hilo: quería distinguir una gota de agua en un océano.

No he querido entrar a fondo en las jerarquías respectivas de ambos enfoques, que son de lo más sintomáticas: un modelo *top-down* que ojea el territorio que tiene a sus pies y lo parcela y organiza conforme desciende a ras de suelo; un modelo *bottom-up* que empieza bajo tierra, donde la raíz, y que mira a lo alto y se despliega conforme crece. Es fácil dejarse llevar por el placer del maniqueísmo y establecer una lógica binaria que muchas veces, en la práctica, se matiza o se complica fatalmente. En la práctica de la escritura, quiero decir. La propia Anne Carson juega de manera indistinta con ambos modelos, según convenga, y su eclecticismo es en gran medida un signo de los tiempos, una renuencia a dejarse arrastrar por las (o)posiciones heredadas. Quizá sea mejor así, más conveniente... o más cercano a la realidad de los procesos mentales. Pero me gusta pensar en esa imagen del poema-colmena que bulle y murmulla, esa noción del poema como algo vivo que brota de la tierra negra y que comprueba su lugar en el mundo por tanteo, por ensayo y error. Es una imagen de humildad y de aspiración. Una imagen optimista, en última instancia –y que permite a la escritura tener una idea más clara de su rango entre las cosas. Si quiere ocupar el sitio que le corresponde sin forzamientos ni imposturas, ese puede ser el camino.