

# POESÍA Y POÉTICA

VERANO 1993

**El Rey Lear**

Transcripción de Nicanor Parra

**Poetas con historia y poetas sin historia**

Marina Tsvietáieva

**João Cabral de Melo Neto**

**Cy Twombly**

Roland Barthes

**La mano desasida**

Martín Adán

13

---

**UNIVERSIDAD IBEROAMERICANA**



**UNIVERSIDAD  
IBEROAMERICANA**

**Lic. Carlos Vigil Avalos**  
RECTOR

**Ing. Guillermo Celis Colín**  
DIRECTOR GENERAL ACADEMICO

**Mtro. Maximino Verduzco A.**  
DIRECTOR GENERAL DE SERVICIOS  
EDUCATIVO-UNIVERSITARIOS

**Mtro. José Ramón Alcántara**  
DIRECTOR DEL DEPARTAMENTO DE LETRAS

**POESIA Y POETICA**  
No. 13 • Verano 1993

**Hugo Gola**  
DIRECTOR

**Juan Alcántara P.**  
**Ana Belén López**  
**J. Gerardo Menéndez**  
**Roberto Tejada**  
CONSEJO DE REDACCION

**J. Gerardo Menéndez**  
DISEÑO

**Tonatiuh Vargas**  
DISTRIBUCION

**POESIA Y POETICA**  
Publicación trimestral de poesía  
y reflexión poética.  
Prolongación Paseo de Reforma 880.  
Lomas de Santa Fe, 01210, México, D.F.  
Tel. 726-90-48, ext. 1301 y 1154  
Certificado de licitud de título No. 5752.  
Certificado de licitud de contenido No. 4441.  
ISSN 0188-5154.  
Impreso en los talleres gráficos  
de la Universidad Iberoamericana.

# Contenido

- 3      El Rey Lear  
Fragmentos  
*William Shakespeare*  
Transcripción: Nicanor Parra
- 24     Poetas con historia y poetas sin historia  
*Marina Tsvietáieva*  
Traducción: Selma Ancira
- 33     João Cabral de Melo Neto  
Nota, selección de textos y traducción de Eduardo Milán  
• Poesía y composición.  
    La inspiración y el trabajo en el arte.  
• Poemas
- 67     Cy Twombly  
*Roland Barthes*
- 73     La mano desasida  
Fragmento  
*Martín Adán*

Ilustraciones:  
Pinturas de Cy Twombly

17 July 14 81



*Silex Scintillans* (sección central), 1981, óleo, crayolas  
y lápiz sobre papel, 150.5 x 135.5 cm.

# El Rey Lear

Fragmentos

William Shakespeare

Transcripción: Nicanor Parra

## *Personajes*

Lear, Rey de Gran Bretaña  
Goneril, hija de Lear  
Regan, hija de Lear  
Cordelia, hija de Lear  
Duque de Albany  
Duque de Cornwall  
Rey de Francia  
Duque de Burgundy  
Conde de Kent, luego Caius  
Conde de Gloucester  
Edgar, hijo legítimo de Gloucester  
Edmund, hijo ilegítimo de Gloucester  
Bufón  
Oswald, camarero de Goneril  
Doctor  
Caballeros, mensajeros, soldados y servidumbre

## **Acto I**

Escena V

*Patio frente al palacio del Duque de Albany. Entran Lear, Kent y el Bufón.*

LEAR      Adelántate tú  
              Y no le digas nada a mi hija  
              Fuera del contenido de la carta  
              Si es que ella llegara a preguntar

- Y apúrate de lo contrario  
Me encontrarás allá cuando llegues.
- KENT No dormiré señor  
Hasta haber entregado su carta.
- FOOL Si el cerebro de un hombre estuviese en sus talones  
No correría el riesgo de contraer sabañones?
- LEAR Así me parece muchacho.
- FOOL Entonces ánimo  
Te economizarás las pantuflas  
No habiendo seso no hay ningún peligro.
- LEAR Ja ja ja.
- FOOL Es de esperar que esta segunda hija  
Nos reciba tan bien como la primera  
Aunque ésta sea a la otra  
Lo que una manzana silvestre  
Es a una manzana vulgar y corriente.  
Por eso digo lo que estoy diciendo.
- LEAR Y qué es eso que estás diciendo muchacho.
- FOOL Tendrá para nosotros el mismo sabor  
Que un cangrejo le encuentra a otro cangrejo.  
Me podrías decir por qué la nariz  
Está situada en medio de la cara?
- LEAR No.
- FOOL Fácil: para que los ojos estén separados  
Y puedan espiar lo que ella no puede husmear.
- LEAR La he ofendido.
- FOOL Sabes cómo una ostra fabrica su concha?
- LEAR No.
- FOOL Yo tampoco. Pero sé por qué el caracol tiene casa.
- LEAR Por qué?
- FOOL Para meter adentro la cabeza  
No para regalársela a sus hijas  
Y quedar con los cachos a la intemperie.
- LEAR Quiero olvidar quién soy. Qué padre más gentil!  
Están listos los caballos?
- FOOL Tus jumentos los están preparando.  
La razón por la cual las estrellas son siete  
Es una sinrazón muy razonable.
- LEAR Porque no son ocho?
- FOOL Correcto. Podrías ser un excelente bufón.

LEAR Recuperarlo mediante la fuerza!  
Monstruo de ingratitud!

FOOL Tata si fuertas mi bufón te haría azotar  
Por haber llegado a viejo antes de tiempo.

LEAR Cómo es eso?

FOOL Nadie debe llegar a la vejez  
Antes de conocer la prudencia.

LEAR Loco no loco no cielos azules!  
Mantenedme en mi sano juicio  
Yo no deseo perder la razón.

*Entra un Gentleman.*

Hola! Están listos los caballos?

GENT Listos mi lord.

LEAR Vamos muchacho.

FOOL La que sea doncella todavía  
Y se ría de mí  
En el momento triste de mi partida  
No seguirá siéndolo por mucho tiempo  
Salvo que se nos corte lo que cuelga.

## **Acto II**

### **Escena II**

*Ante el Castillo de Gloucester. Entran Kent y Oswald separadamente.*

OSW Buenos días amigo. Tú eres de aquí no?

KENT Sí.

OSW Dónde podemos dejar los caballos?

KENT En el pantano.

OSW Si eres mi amigo dímelo por favor.

KENT No pienso ser tu amigo.

OSW Entonces tú tampoco me importas.

KENT Si te tuviera bien entre las garras  
Te obligaría a que te importase.

OSW Por qué me tratas así. No te conozco.

KENT	Yo a tí sí que te conozco.
OSW	Me conoces por qué?
KENT	Por granuja por pícaro por traga-sobras Despreciable engreído miserable
	Eres un delator un hijo de puta
	Presumido rastrero zalamero
	Sangre de horchata Arribista cobarde Caballero nonato de cincuenta libras Holgazán insolente
	Cuya hacienda cabe en una maleta Tres tristes trajes al año
	Patas hediondas Empañador de espejos Sí
	Lacayo experto en genuflexiones Pero que no es más que un engendro ruin De granuja alcahuete Cabrón Hijo y nieto de perra descastada. Te daré una paliza hasta hacerte chillar Si te atreves A negar una sílaba de tu currículum. Qué laya de monstruo eres tú!
OSW	Insultar de esta manera A alguien que no conoces Y que tampoco te conoce a ti.
KENT	Caradura Negar que me conoces Hace solamente dos días Que te hice parar las patas en presencia del rey. Desenvaina carajo! Es de noche Pero la luna brilla como nunca Haré de ti una sopa al claro de luna.

*Desenvainando la espada.*

- Sinvergüenza  
Mojón de peluquería  
Desenvaina!  
OSW Retírate. No tengo nada que ver contigo.  
KENT Desenvaina bellaco!  
Estafeta de cartas contra el rey!  
Al servicio de una muñeca  
Lady Vanity  
Que se rebela contra la autoridad de su padre.  
Defiéndete bribón  
O haré una carbonada con tus pantorrillas.  
Desenvaina gallina  
Demuestra que eres hombre!  
OSW Socorro que me matan. Ay socorro!  
KENT En guardia lacayo. Levántate bestia levántate!  
Esclavo químicamente puro. Defiéndete!  
OSW Socorro socorro. Me matan! Asesinato!

*Entra Edmund con su florete desenvainado.*

- EDM Qué ocurre? Qué pasa? Alto!  
KENT Con usted también jovenzuelo si le parece  
Ya: tendrá su bautismo de sangre  
Vamos señoritingo.

*Entran Cornwall, Regan, Gloucester y cortesanos.*

- GLOU Armas? Espadas? Qué pasa aquí?  
CORN Abajo las manos so pena de muerte.  
Una estocada más y muerte! Qué es esto?  
REGAN Los mensajeros de nuestra hermana y del rey?  
CORN Qué pendencia es ésta. A ver.  
OSW Apenas puedo respirar mi lord.  
KENT Nada de qué admirarse. Has abusado tanto de tu  
/coraje!  
Pícaro de siete suelas  
Engendro contra natura  
Sastre tuvo que ser el que te hizo.

CORN Eres un tipo raro.  
Crees que un sastre puede hacer a un hombre?  
KENT Tiene que haber sido un sastre. Un picapiedras  
O un pintor de brocha gorda no lo hubieran hecho  
/peor

CORN Por muy inexpertos que fueran.  
A ver cómo empezó la riña?  
OSW Este viejo rufián señor  
A quien le he perdonado la vida  
En atención a su barba gris-

KENT Hijo de puta  
Ultima letra del alfabeto  
Que por cierto no sirve de nada.  
Mi lord si me autoriza  
Lo puedo reducir a papilla  
Para estucar los muros del water  
Respeto a mi barba gris colepató!

CORN Calma compadre.  
No sabes lo que es respeto bestia feroz?  
KENT Sí señor. Pero la ira tiene sus privilegios.

CORN A qué se debe tu ira?  
KENT A que un esclavo como éste  
Tenga derecho a manejar una espada  
Siendo tan deshonesto como es.  
Pícaros sonrientes de esta calaña  
Son los que se dedican a roer como ratas  
Los lazos sagrados que por ser tan compactos  
No se les puede desatar a pulso.  
Están ahí para halagar las pasiones  
Que sublevan el ánimo de sus amos  
Apagan incendios con parafina.  
Nieve a la frialdad  
Afirman y niegan como veletas  
Al servicio del viento que mueve a sus amos  
Siempre dispuestos a batir la cola  
Como si no fueran otra cosa que perros.  
Te sonrías imbécil por lo que te digo  
Como si yo fuera un payaso  
Déjate de visajes epilépticos  
Ganso!

- Si ésta fuera la planicie de Sarum  
Te haría volver graznando a Camelot.
- CORN Te volviste loco viejo?  
GLOU Qué fue lo que pasó? Contesta.  
KENT No hay dos polos opuestos  
Que se rechacen con mayor ímpetu  
Como yo y este granuja.
- CORN Por qué lo llamas granuja? Cuál es su delito?  
KENT No me gusta su cara.  
CORN Nada más?  
A lo mejor tampoco te gusta la mía  
Ni la de él ni la de ella...
- KENT Mi profesión señor es la franqueza.  
He visto caras en mis buenos tiempos  
Muy superiores a las que se divisan en este  
/ preciso momento
- Sobre los hombros de sea quien sea.
- CORN Este es uno de esos sujetos  
Que habiendo sido celebrados alguna vez  
Por hablar sin tapujos  
Contraen una agresividad insolente  
Que no tiene nada que ver con ellos.  
El no puede adular  
El es un hombre sencillo y honrado:  
Debe decir la verdad  
Y la verdad debe ser aceptada tal cual  
Si no... bueno: él ha sido franco caramba!  
Sé que esta clase de pillos  
Suelen movilizar en su llaneza  
Más artilugios más maquinaciones  
Que un centenar de tontos respetuosos  
Irreprochables por donde se mire.
- KENT De buena fe señor  
Sinceramente  
Verdaderamente  
Con el permiso de vuestra magna presencia  
Cuyo fulgor recuerda  
A una guirnalda ígnea  
Sobre la frente rutilante de Febo-
- CORN Qué te propones con esto?

KENT Modificar mi modo de expresarme  
Que tanto desaprobáis  
Sé que no soy ningún adulador señor  
Quien os engañe en un estilo directo  
Me parece que es un granuja directo  
Cosa que yo por mi parte no quiero ser  
Aunque me lo rogaseis  
Y aunque tuviere que caer en desgracia ante vos  
Por no acceder a lo que se espera de mí.

CORN Cuál es la ofensa que le inferiste?  
OSW Ofensa? Ninguna!

El rey su amo decidió no hace mucho  
Golpearme sin causa justificada  
Cuando él por su parte  
Para halagar al rey en su disgusto  
Me hizo una zancadilla por atrás.  
Una vez que me vio en el suelo  
Me insultó me injurió  
Dándose tantos humos de héroe  
Que él mismo se lo creyó  
Haciéndose acreedor a los elogios del rey por  
/supuesto

Por embestir a un hombre  
Que no oponía resistencia alguna  
Y entusiasmado con su gran hazaña  
Se me vuelve a tirar encima de nuevo.

KENT Para todos estos granujas aborrecibles  
Ayax es el imbécil y no ellos!

CORN Al cepo! Traed el cepo!  
Anciano fanfarrón  
Viejo malvado viejo testarudo  
Te daremos una buena lección.

KENT Soy demasiado viejo para aprender  
No se me ponga al cepo. Sirvo al rey  
Y por el rey es que me encuentro aquí  
Poco respeto mucho atrevimiento  
Contra la majestad  
Y la propia persona de mi amo  
Demostraréis encependo a su mensajero.

CORN Traed el cepo

- Por mi honor y mi vida  
 Ahí lo tendremos hasta el mediodía.  
 REG Hasta el mediodía mi lord? Hasta que oscurezca!  
 Toda la noche también.  
 KENT Por qué madam  
 Si yo fuera un perro de vuestro padre  
 No me trataríais tan mal.  
 REG Precisamente por eso señor  
 Porque sois su lacayo lo haré.

*Entran con el cepo.*

- CORN Este sujeto es del mismo plumaje  
 De los que nuestra hermana nos advierte  
 Ya: al cepo!  
 GLOU Permitame suplicarle que no lo haga alteza.  
 Su falta es grave y el buen rey su amo  
 Lo reprenderá:  
 El castigo infamante que pensáis imponerle  
 Es el que se aplica a los infelices  
 Más ruines y despreciables  
 Por latrocinos y delitos comunes.  
 El rey se ofenderá  
 Al verse tan poco valorizado en su mensajero  
 Que recibe una pena como ésta.  
 CORN Yo respondo por eso.  
 REG Mucho más podría ofenderse mi hermana  
 Por el abuso inaudito de que ha sido objeto su  
 /mensajero personal.  
 Al cepo no más.

*Ponen a Kent en el cepo*

- CORN Retirémonos mi lord. Vamos.

*Salen todos, menos Gloucester y Kent.*

- GLOU Lo siento por ti amigo. Capricho del duque  
 Cuyo temperamento  
 No reconoce límites ni fronteras

Como todo el mundo lo sabe muy bien.  
Intercederé por ti.

KENT Le suplico que no señor  
He viajado duro y parejo  
No he pegado los ojos desde antenoche  
Dormiré algunas horas  
Y las restantes las pasaré silbando.  
A un hombre de bien  
La fortuna puede sonreírle desde los talones.  
Que lo pase muy bien!

GLOU (*Aparte*). Mal hace el duque.  
Esto se tomará como una ofensa.

KENT Se confirma mi rey lo que siempre se supo:  
Dar en el sol por huir de la luna.  
Aproxímate faro a este perro mundo  
Para poder leer esta carta  
A la luz de tus rayos amistosos.  
Son para la desgracia los milagros!  
Yo sé que es de Cordelia.  
Ha sabido por alguien felizmente  
De mis desplazamientos soterrados.  
Sé que se dará tiempo  
Para buscar y hallar la solución  
A los males de este reino maldito.  
Estoy rendido de cansancio y de sueño.  
Pesados ojos míos  
Aprovechad esta oportunidad  
No miréis este lecho ignominioso.  
Buenas noches fortuna

Sonríe una vez más  
Y que tu rueda siga girando.

*Se queda dormido.*

## **Acto IV**

### **Escena VII**

*Tienda en el campamento francés. Lear dormido en cama. Se oye una música suave. Gentleman y otros cortesanos. Entran Cordelia, Kent y el Doctor.*

- CORD Oh mi buen Kent.  
Cuánto habría que hacer y deshacer  
Para ponerse a la altura de tu bondad.  
No viviré los años suficientes  
Todo lo que me empeñe será poco.
- KENT El reconocimiento basta y sobra señora.  
Todo lo que os he dicho  
Es la pura y santa verdad  
Sin ponerle ni quitarle un ápice.
- CORD Vestíos como corresponde.  
Estos trapos nos traen malos recuerdos  
Liberaos de ellos por favor.
- KENT Dispensadme estimada señora.  
Dar a saber quién soy en este momento  
Mutilaría el plazo que me di  
Me prometí no desenmascararme ante vos  
Hasta que Cronos y yo coincidamos.
- CORD Sea como decís mi buen lord. Cómo sigue el rey?
- DOCT Aún duerme señora.
- CORD Oh dioses magnánimos.  
Reparad esta grieta profunda  
De su naturaleza maltratada.  
Devolved el dominio de sí mismo  
A aqueste padre transformado en niño.  
Que sus sentidos vuelvan a su centro.
- DOCT Vuestra majestad  
Nos autoriza a despertar al rey?  
Ha dormido bastante.
- CORD Actuad de acuerdo a vuestra sabiduría.  
Eso lo dejo a vuestra discreción.  
Lo vistieron?
- GENT Sí señora.

Le pusimos ropa limpia  
Mientras dormía profundamente.  
DOCT Estad presente madam cuando lo despertemos.  
Ya se ha recuperado. Estoy seguro.  
CORD Muy bien.

*Música.*

DOCT Acérquense ustedes por favor  
Más fuerte esa música.  
CORD Padre querido que la salud conceda  
A mis labios la virtud curativa que necesito.  
Que este beso repare todos los daños  
Inferidos a vuestra majestad  
Por la violencia de mis dos hermanas.  
KENT Adorable princesa gentil!  
CORD Aunque no hubierais sido su padre  
Estos mechones blancos  
Las debieron mover a compasión.  
Este rostro merece por ventura  
Ser expuesto a la ira del viento?  
Al estruendo del trueno retumbante?  
Pobre atalaya en medio  
Del zigzagueo horrible del relámpago  
Con este frágil yelmo!  
Hasta el perro de mi peor enemigo  
Habría estado junto a mi fogón  
En semejante noche  
Aun después de haberme mordido.  
Y tú mi pobre padre constreñido  
Confundido con cerdos y vagabundos  
En la paja podrida de una choza!  
Es un milagro que al perder la razón  
Haya podido conservar la vida.  
Está despertando... Decidle algo.  
DOCT Es preferible que le habléis vos misma señora.  
CORD Cómo está nuestro rey?  
Cómo se siente vuestra majestad?  
LEAR Hacéis mal en sacarme de la tumba.  
Eres un alma bienaventurada

Pero yo estoy atado a una rueda de fuego  
Hasta mis propias lágrimas escaldan  
Como si fueran plomo derretido.

CORD Me conocéis señor?

LEAR Sé que sois un espíritu. Cuándo moristeis?

CORD Todavía todavía delira.

DOCT Acaba de despertar. Dejadlo solo un rato.

LEAR Dónde estoy? Dónde he estado? Pleno día?  
Estoy tremendamente confundido.  
Moriría de lástima si viera a otro  
En el estado en que me encuentro yo.  
Realmente no sé qué decir.  
No juraría que éstas son mis manos.  
A ver.  
Este pinchazo de alfiler. Lo siento!  
Cómo poder saber lo que me ocurre.

CORD Miradme señor  
Y bendecidme con la mano en alto.  
No señor no debéis arrodillaros.

LEAR Os suplico no hacer mofa de mí  
Soy un viejo senil y disparatero  
De ochenta para arriba  
Ni una hora de más pero tampoco de menos  
Y para serles franco  
Temo no estar en mis cinco sentidos.  
Creo saber quién sois vos y quién es este hombre  
Pero no estoy absolutamente seguro  
Pues ante todo ignoro dónde estoy.  
Toda la inteligencia que me resta  
No reconoce aquestas vestiduras.  
Tampoco sé dónde pasé la noche.  
No os riáis de mí.  
Tan cierto como de que soy hombre  
Estoy de que esta dama es mi hija Cordelia.

CORD Y lo soy. Lo soy.

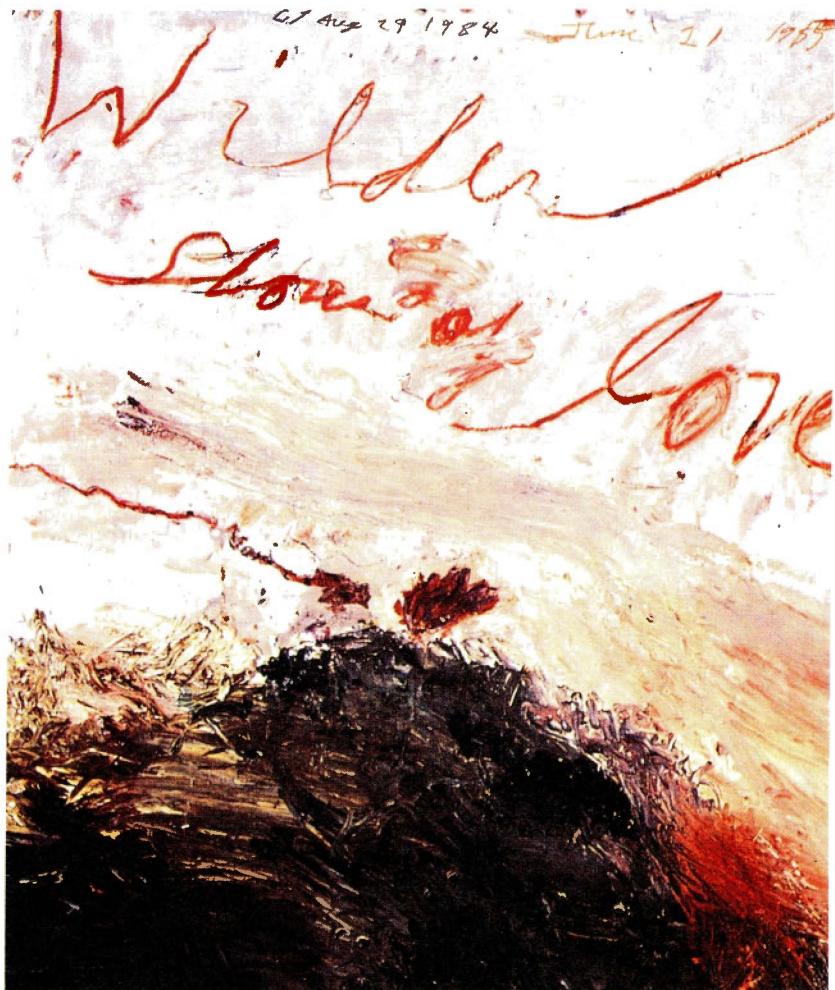
LEAR Son de verdad esas lágrimas? Sí lo son.  
Os suplico que no lloréis.  
Si tenéis un veneno para mí  
No cabe duda que lo beberé.  
Sé que no me queréis.

Vuestras hermanas si mal no recuerdo  
 Fueron crueles conmigo  
 Vos tenéis un motivo pero ellas no.  
 CORD Ninguno ninguno.  
 LEAR Estoy en Francia?  
 KENT En vuestro propio reino señor.  
 LEAR No me engañéis.  
 DOCT Consolaos cara señora  
 El momento más grave ya pasó  
 Claro que sigue siendo peligroso  
 Ponerlo al tanto de lo ocurrido  
 Desde que él perdiera la razón.  
 Invitadlo a entrar. Y no lo perturbemos  
 Hasta que se recupere algo más.  
 CORD Vuestra alteza quisiera caminar?  
 LEAR Debéis tener paciencia conmigo  
 Soy un pobre viejo chiflado.  
 Os suplico olvidar y perdonar.

*Salen todos menos Kent y Gentleman.*

GENT Es efectivo señor  
 Que el Duque de Cornwall fue asesinado de esa  
 /manera?  
 KENT Absolutamente señor.  
 GENT Quién está a la cabeza de su gente?  
 KENT Según se dice el hijo bastardo de Gloucester.  
 GENT Se rumorea que Edgar el hijo desterrado  
 Está en Alemania con el Conde de Kent.  
 KENT Las noticias varían constantemente  
 Conviene estar en guardia  
 Las fuerzas del reino se aproximan a marcha forzada.  
 GENT El desenlace puede ser sangriento.  
 Buena suerte señor.  
 KENT Ahora y aquí  
 Ya sea para bien o para mal  
 Hoy se decide todo para mí.

*Sale*



*Wilder Shores of Love*, 1985, óleo, crayolas y lápices de colores sobre panel, 140 x 120 cm.

## **Acto V**

### Escena III

*El campamento británico próximo a Dover. Edmund entra victorioso, con tambor e insignias. Lear y Cordelia como prisioneros, Capitán, soldados.*

- EDM Llévenselos.  
Y bien custodiados por oficiales  
Hasta que las autoridades supremas decidan  
Qué se hace con ellos.
- CORD No somos los primeros nosotros  
En cosechar lo peor  
A pesar de las buenas intenciones  
Es por ti que me aflijo oh rey desventurado  
Yo sola sabría muy bien  
Cómo ajustar mis cuentas con la suerte.  
No veremos entonces a esas hijas  
A esas hermanas?
- LEAR No no no no. Vamos. Derecho a la prisión.  
Solos nosotros dos  
Cantaremos como pájaros enjaulados.  
Cuando tú me pidas que te bendiga  
Yo me arrodillaré para pedirte perdón:  
Así viviremos  
Y rezaremos y cantaremos  
Y nos contaremos viejas historias  
Y nos reiremos de las mariposas multicolores  
Y oiremos a los míseros infelices  
Intercambiar noticias cortesanas  
Y también conversaremos con ellos  
Quién pierde y quién gana  
Quién está adentro quién se queda afuera  
Y fingiremos haber descifrado  
El misterio del mundo  
Como si fuéramos espías divinos  
Y sobreviremos entre cuatro murallas  
A las sectas y mafias de los grandes  
Que profitan y fluyen al ritmo de la luna.

EDM Llévenselos.  
LEAR Cordelia mía  
Ante tamañó sacrificio  
Los propios dioses prodigan incienso.  
Te he recuperado?  
Quien pretenda volver a separarnos  
Sólo podría hacerlo a sangre y fuego  
Como se hace con los zorros salvajes:  
Que se procure una tea celeste.  
Sécate los ojos.  
La blenorragia  
La dolce vita acabará con ellos  
Antes que nos logren hacer llorar.  
Primero los veremos muertos de hambre.  
Vamos.

*Exeunt Lear y Cordelia custodiados.*

EDM Acércate Capitán. Escucha.  
Toma esta nota. (*Dándole un papel*).  
Síguelas a la prisión.  
Te he ascendido en un grado.  
Si cumples las instrucciones  
Estampadas en este papel  
Se te abren las puertas de la fortuna.  
Ten presente  
Que a los hombres los hace la ocasión.  
No es de soldado andarse con blanduras  
Esta alta misión no admite réplicas.  
O dices que lo haces  
O tu porvenir está en otra parte.  
CAP Lo haré mi lord.  
EDM Manos a la obra.  
Y considérate un hombre feliz  
Una vez que la hayas realizado.  
Conforme? Se entiende que inmediatamente  
Punto por punto  
Tal como yo lo he determinado.  
CAP Yo no puedo tirar un carretón  
Ni me alimento de cebada seca.

Si es un trabajo de hombre  
Lo haré.

*Exeunt.*

(...)

*Vuelve a entrar Lear con Cordelia muerta en los brazos seguido por Edgar, Capitán y otros.*

- LEAR Howl howl howl howl!  
Hombres de piedra!  
Si yo pudiera valerme  
De vuestros ojos y de vuestras lenguas  
El mundo entero se vendría abajo!  
Se ha ido para siempre!  
Sé cuando alguien está muerto o vivo.  
Está tan muerta como la propia tierra.  
A ver un espejo  
Para ver si su aliento lo humedece.  
Quería decir que vive!
- KENT Este es el fin prometido?  
EDG O una réplica de ese espanto?  
ALB Caída y fin.
- LEAR Esta pluma se mueve! Está viva!  
Si está viva sería una dicha.  
Redimiría todos los pesares  
Que he debido sufrir hasta aquí.  
(Arrodillándose). Mi buen señor!
- KENT Lejos de mí por favor.  
LEAR Es el noble Kent vuestro amigo.  
EDG Malditos ustedes todos asesinos traidores!  
LEAR Pude haberla salvado  
Pero ahora se ha ido para siempre.  
Cordelia Cordelia un momento que sea. Ha!  
Qué me quieres decir? Su voz era tan suave  
Tan melodiosa casi imperceptible  
Lo más bello que tiene la mujer.  
Maté al esclavo que te estaba matando.
- CAP Es verdad mis señores. Así fue.

- LEAR Verdad muchacho?  
 Ya pasaron los tiempos  
 En que con mi dichosa cimitarra  
 Los hubiera hecho brincar a todos  
 Ahora estoy viejo  
 Y mis achaques no me lo permiten.  
 Quién sois?  
 Mis ojos ya no son de los mejores  
 Lo digo con toda franqueza.
- KENT Si la fortuna pudiera jactarse de dos seres  
 Repudiados y amados por ella a la vez  
 aquí tenemos a uno de ellos.
- LEAR Se me nubla la vista. No sois Kent?
- KENT Kent el de siempre: vuestro servidor.  
 Y dónde está vuestro sirviente Caius?
- LEAR Excelente muchacho os lo aseguro.  
 Golpea fuerte sin hacerse esperar.  
 Está muerto y podrido diría yo.
- KENT No mi buen lord. Justamente soy yo.
- LEAR Me ocuparé de eso de inmediato.
- KENT Que seguí vuestros pasos temblorosos  
 Desde el primer momento de vuestros infortunios.
- LEAR Entonces bienvenido.
- KENT Ni yo ni nadie.  
 Todo es desolación tiniebla y luto  
 Vuestras hijas mayores están muertas  
 Ambas se destruyeron a sí mismas.
- LEAR Sí. Así lo creo.
- ALB No sabe lo que dice.
- Poco se gana con hablar con él.
- EDG Totalmente infructuoso.

*Entra un capitán.*

- CAP Edmund ha muerto mi lord.
- ALB Eso no tiene ya tanta importancia.  
 Señores y nobles amigos  
 Haremos todo lo humanamente posible  
 Para paliar  
 Los efectos de esta ruina devastadora.

Este es nuestro propósito.  
En lo que respecta a nosotros renunciaremos  
Mientras viva su antigua majestad  
A él nuestro poder absoluto.  
(*A Edgar y Kent*). Ustedes a sus puestos legítimos  
Además de las justas distinciones  
A que os habéis hecho merecedores con creces.  
Que todos los amigos  
Saboreen el fruto de sus méritos  
Y todos los enemigos  
La amarga copa de sus desvaríos.  
Oh miren miren!

LEAR Y mi pobre loquita estrangulada!  
No no no vida!  
Por qué motivo ha de vivir un perro  
Un caballo una rata  
Y en ti ni el más mínimo aliento?  
No volveré a verte jamás  
Nunca nunca nunca nunca nunca!  
Desabrochadme este botón por favor.  
Gracias señor.  
Veis miradla mirad sus labios.  
Miren miren!

EDG Se ha desmayado. Mi lord mi lord!  
LEAR Rómpete corazón  
Explota de una vez por favor!

EDG Abra los ojos mi lord.

KENT No sigamos atormentando su espíritu  
Dejemos que se vaya  
No necesita prolongar más su tortura  
Amarrado a la rueda de este mundo.

EDG Se ha ido realmente.

KENT Lo extraño es que haya durado tanto.  
Ya no tenía derecho a la vida.

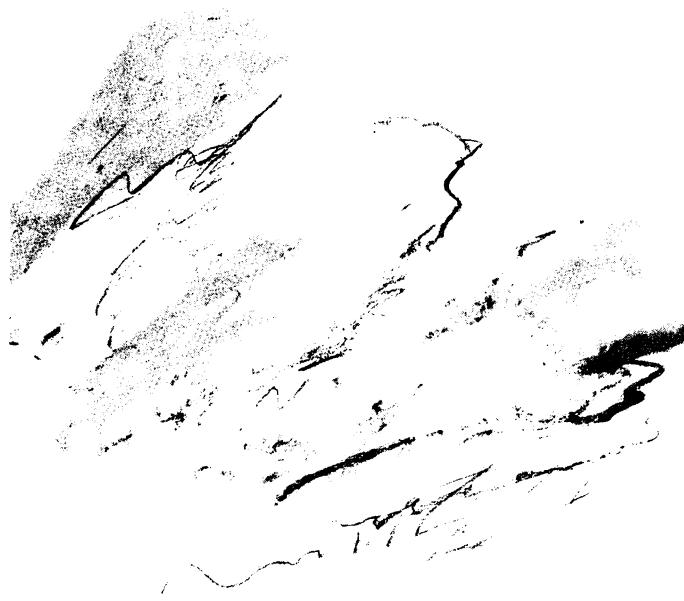
ALB Llévenselos.  
A nosotros sólo nos corresponde llorar.  
(*A Kent y Edgar*). Amigos del alma  
Ustedes dos gobiernen este reino  
Como los hermanos gemelos que son  
Y levantad este país en ruinas.

KENT Un viaje largo tengo que hacer yo  
Mi maestro me llama no puedo decir no.  
EDG Debemos inclinarnos ante el peso  
De estos tiempos sombríos. Decir lo que sentimos  
No lo que se supone que debemos decir.  
Quienes sufrieron más fueron los viejos  
Nosotros que somos jóvenes  
No viviremos ni veremos tanto.

*Exeunt. Marcha fúnebre.*

FIN

L.Y.C. /   
(dawn) Aug 15 83  
61 22 11 82



*Lycian*, 1982-83, lápiz, óleo y crayola  
sobre papel, 101 x 70 cm.

# Poetas con historia y poetas sin historia

Marina Tsviétaieva

Traducción: Selma Ancira

(...) ¿Qué es el “yo” del poeta? En apariencia es el “yo” humano, expresado en el discurso poético. Pero sólo en apariencia, ya que a menudo los versos nos revelan algo oculto, ensordecido y aun ahogado que la propia persona no sabía que poseía y que no habría descubierto de no haber sido por el don de la poesía. Es la acción de las fuerzas, desconocidas para quien actúa y sólo se percata de su existencia en el momento mismo de la acción. Una analogía casi completa con el sueño. Si se pudiera –hay quien sí puede, sobre todo los niños– gobernar los propios sueños la analogía sería completa. El “yo” poético, el “yo” de los sueños es aquello que en la persona está oculto y enterrado y aflora en los versos: en ellos está expuesto y es visible.

En otras palabras, el “yo” del poeta es la fidelidad de su alma a ciertos sueños, la visita que de algunos sueños recibe el poeta, la fuente secreta ya no sólo de su voluntad, sino de su naturaleza toda.

El “yo” del poeta es el “yo” de quien sueña más el “yo” de quien crea la palabra. El “yo” poético no es otra cosa que el “yo” del soñador que ha sido despertado por un inspirado discurso y que sólo se realiza en ese discurso.

Esa es, en suma, la personalidad del poeta. Esa la *ley de la particularidad* del poeta. Por eso todos los poetas son tan similares y tan distintos a la vez. Similares porque todos, sin excepción, sueñan. Distintos por los sueños que tienen. Similares en su capacidad para soñar; distintos por sus sueños.

\* \* \*

Todos los poetas se dividen en poetas con evolución y poetas sin evolución. En poetas con historia y poetas sin historia.

Los primeros pueden ser representados gráficamente como una flecha, lanzada al infinito. Los segundos como un círculo.

Sobre los primeros (la flecha) actúa la ley del autodescubrimiento progresivo. Se van descubriendo a través de todos los fenómenos con los que se encuentran en su camino, con cada nuevo paso que dan y con cada nuevo encuentro.

Lo mío o lo ajeno, lo esencial o lo superfluo, lo casual o lo eterno. Todo es para ellos una piedra de toque. Una piedra de toque de sus fuerzas que crecen con cada nuevo obstáculo. Su autodescubrimiento es el conocimiento que adquieren de sí mismos a través del mundo, el conocimiento del alma a través del mundo visible. Su camino es el camino de la experiencia. Cuando ellos caminan nosotros sentimos físicamente el movimiento del aire que hienden. De ellos sopla viento.

No giran la cabeza en su camino. Su experiencia se acumula por sí misma y se almacena en algún lugar atrás, como un saco en la espalda que nunca ejerce presión sobre los hombros. Uno jamás voltea a ver el peso que lleva atrás. El caminante no siente su mochila hasta el momento en que la necesita: cuando se detiene. El Goethe del *Götz von Berlichingen* y el Goethe de *La metamorfosis de las plantas* no se conocían. Una vez que Goethe hubo tomado y puesto en su mochila todo lo que necesitaba de su *yo de entonces* se abandonó a sí mismo en los maravillosos bosques de la joven Alemania y de su propia juventud y siguió adelante. Si el Goethe maduro se hubiera encontrado en una encrucijada con el Goethe joven, probablemente no lo habría reconocido y habría sentido deseos de entablar con él una amistad. No hablo de la persona Goethe, sino del Goethe creador, y tomo este ejemplo como el más evidente.

Los poetas con historia (así como las personas con historia y como la historia misma) ni siquiera renuncian a sí mismos, simplemente no voltean a verse, no tienen tiempo –adelante! ¡sólo adelante! Es la ley del movimiento y de la penetración.

El Goethe del *Götz*, el Goethe del *Werther*, el Goethe de las *Elegías romanas*, el Goethe de *La teoría de los colores*, etcétera ¿dónde está? En todos lados. En ningún lado. ¿Cuántos son? Tantos como pasos haya habido. Cada paso era dado por una persona nueva. Uno se iba y otro llegaba. *El* levantaba la huella de aquel caminante. El era su propio músculo creador. Como Pushkin. Aunque... tal vez eso sea el genio.

¡La soledad de estos caminantes! Buscan a alguien a quien tú ya no reconocerías. Se enamoran de alguien a quien tú ya has

negado. Creen a quien tú ya has superado. De Goethe hasta sus ochenta y tres años (el año de su muerte) exigían *Götz* (Goethe a los veinte!).

(...) No se trata de una cuestión de edad, no, todos cambiamos. Se trata de que el Goethe maduro no comprendía su propia juventud –hay poetas que se vuelven jóvenes en su vejez. ¡*La trilogía de la Pasión* de Goethe fue escrita por un anciano de setenta años! Es una cuestión de cambios, de horizontes que se abren, de espacios que se superan con anterioridad. Se trata de lo incalculable de los minutos, de lo infinito de las tareas, de lo inmenso de las fuerzas colombinas en él. Y la mochila sobre la espalda (Goethe en realidad andaba con un saco para guardar piedras y minerales) es cada vez más y más pesada. Y el camino conduce al infinito. Y las sombras crecen. Y ni las fuerzas ni el camino tienen límite.

Los poetas con historia son, ante todo, poetas de un tema. Siempre sabemos sobre lo que escriben, y si no lo sabemos, cuando hayan concluido su camino siempre sabremos a dónde iban (la existencia de una meta). No es frecuente que sean poetas exclusivamente líricos. Son demasiado grandes en extensión y envergadura, se sienten constreñidos en su “yo”, aun en el más grande; extienden ese “yo” hasta que no dejan nada de él, hasta que llega a fundirse con el horizonte. (Goethe, Pushkin) El “yo” humano se convierte en el “yo” del país, del pueblo, de un continente determinado, del siglo, del milenio, de la bóveda celestial... (El “yo” geológico de Goethe: “Vivo en los milenios”.) El tema para un poeta así es un pretexto para un nuevo yo, que no siempre es humano. Todo su camino terrenal es una secuencia de reencarnaciones, pero no necesariamente en un ser humano: en una piedra, en una flor, en una constelación. Parecen encarnar en sí mismos todos los días de la creación.

Los poetas con historia son, ante todo, poetas de voluntad. No hablo de la voluntad que podría realizarse por sí misma: nadie dudaría de que una masa física como *Fausto*, o simplemente un poema de mil versos, no puede surgir por sí mismo. Por sí mismos pueden surgir ocho, dieciséis, difícilmente veinte versos –la mayor parte de las veces la marea lírica trae hasta nuestros pies sólo guijarros, aunque éstos sean los máspreciados. Hablo de la voluntad de elegir, de la voluntad como elección. Decidirse no sólo a ser otro, sino a ser alguien

determinado. Decidir separarse de uno mismo. Decidir, como el héroe del cuento: a la derecha, a la izquierda o recto (y, también como el héroe de ese mismo cuento – ¡nunca atrás!). Al despertar una mañana Pushkin decide: “¡Hoy escribiré Mozart!” Ese Mozart es la renuncia a una multitud de otras visiones y cosas, es lo irrevocable de la elección: el sacrificio. Para utilizar el vocabulario contemporáneo diría que el poeta con historia deja de lado todo lo que no entra en su línea general –la de su personalidad, de su talento, de su historia. Quien elige es su infalible instinto de lo más importante. Y sin embargo, al final del camino recorrido por Pushkin nos queda la sensación de que Pushkin no podía no haber creado lo que creó, ni haber escrito lo que no escribió. Y nadie de nosotros se lamenta de que hubiera descartado el proyecto de las *Almas muertas* en favor de Gógol, ya que éste se encontraba en la línea general de Gógol. (El poeta con historia también tiene una clara visión de los otros, Pushkin sobre todo.) El rasgo principal de estos poetas es su deseo de alcanzar una meta. El poeta sin historia no puede tener este deseo. El mismo no sabe lo que le traerá la marea lírica.

La poesía lírica pura no tiene un proyecto. Uno no puede obligarse a tener un sueño determinado o a sentir un sentimiento preciso. La lírica pura es un estado puro de vivencias –de sufrimiento, y en los intervalos (“mientras Apolo no llame al poeta para el sacrificio sagrado”\*) en los bajamares de la inspiración– un estado de infinita pobreza. El mar se ha retirado, se lo ha llevado todo y no volverá antes de su debido tiempo. Algo constante y terrible pende en el aire sobre la palabra de honor de la inspiración desleal. ¿Y si algún día te abandona?

La poesía lírica pura no es otra cosa que el registro de nuestros sueños y de nuestras sensaciones además del ruego para que estos sueños y estas sensaciones nunca se agoten... Si al poeta lírico se exigiera además... ¿Pero qué además se le puede exigir?

El poeta lírico no tiene de dónde asirse: no tiene el esqueleto del tema, ni las horas obligatorias de trabajo detrás de un escritorio; no tiene material del cual extraer nada, del cual ocuparse y hasta en el cual sumergirse en los momentos de marea baja; está completamente suspendido del hilo de la confianza.

\*Un verso del poema de Pushkin “El poeta”.

No esperen sacrificios: el poeta lírico puro no sacrifica nada –está contento cuando llega aunque sea algo. Tampoco esperen de él una elección moral –sea lo que sea lo que haya llegado, “malo” o “bueno”– se siente tan feliz de que haya llegado que a ustedes (la sociedad, la moral, dios) no les cederá nada.

Al poeta lírico le ha sido dada únicamente la voluntad de realizar: lo suficiente para distinguir entre los dones que ofrece la marea.

La poesía lírica pura no es otra cosa que el registro de nuestros sueños y de nuestras sensaciones. Mientras más grande es el poeta lírico, más limpio es su registro.

\* \* \*

Un caminante y un pilar. El poeta sin historia es un pilar o, lo que es lo mismo, un durmiente. No importa lo que suceda a su alrededor, no importa qué creen (o destruyan) las olas de la historia –él escucha sólo lo suyo, ve sólo lo suyo, conoce solamente lo suyo. (No importa qué ocurra a su alrededor, él no ve otra cosa que sus sueños.)

(...) Se puede decir de los poetas sin historia que su alma y su personalidad se formaron en el vientre materno. No necesitan aprender, ni adquirir, ni comprender nada –lo saben todo desde el momento de su nacimiento. No preguntan nada –sólo manifiestan. La evidencia y la experiencia no significan nada para ellos.

En algunas ocasiones el círculo de sus conocimientos es muy reducido –no salen de él. En otras su círculo de conocimientos es muy amplio –jamás lo reducen para complacer a la experiencia.

Han venido al mundo no para *aprender* sino para *dicir*. Decir aquello que ya saben, todo lo que saben (si es mucho), lo único que saben (si sólo es una cosa).

Han venido al mundo para que se les conozca. Los poetas líricos puros, los que sólo son poetas líricos, no permiten que nada ajeno penetre en su mundo; su instinto para lo ajeno es tan grande como el instinto de los poetas con historia para su línea general. Todo el mundo empírico es para ellos –un cuerpo extraño. En este sentido tienen la posibilidad de elegir, más bien de seleccionar, o más exactamente, de rechazar. Rechazan con toda

la esencia de su naturaleza, y no sólo de su voluntad. Y con frecuencia su rechazo es inconsciente. En esto son, como en muchas otras cosas, quizá en todo –niños. Para ellos el mundo es: “¡Así no!” – “¡Así! ¡Yo sé como!” “¡Yo sé mejor!” ¿Y qué es lo que saben? Que de otra forma es imposible. Son las antípodas absolutas: “yo” soy el mundo (hablo del mundo humano: la sociedad, la familia, la moral, la iglesia que gobierna, la ciencia, el sentido común, cualquier forma de poder de cualquier organización humana en general incluyendo nuestro tan afamado “progreso”). Sus versos y sus destinos son siempre uno.

Para los poetas con historia no hay cuerpos extraños: participan conscientemente del mundo. Su “yo” es igual al mundo. De lo humano a lo cósmico.

En esto radica la diferencia entre el genio y el genio lírico. Ya que existen los genios líricos puros. Pero de ellos nunca se dice: es un genio. Su extremada reserva y su especial forma de ser se señala a menudo con la expresión “poeta lírico”. Así como también lo incommensurable y hasta lo impersonal del genio se suele expresar con la ausencia o simplemente con la imposibilidad de una definición cualquiera. (Cualquier definición, puesto que da un significado exacto, es limitada.)

El “yo” no puede ser un genio. Puede llamarse genio al “yo”, vestirlo con el nombre de un mortal cualquiera, darle temporalmente algunos indicios terrestres. No olvidemos que genio para los pueblos antiguos significaba un ser superior y bondadoso, una divinidad que estaba *por encima* (del hombre), y no el hombre en sí. Goethe era un genio porque por encima de él planeaba un genio. Este genio lo sedujo y lo apoyó hasta el final de sus ochenta y tres años –hasta la última página de la segunda parte de *Fausto*. Ese mismo genio quedó impreso en su faz inmortal.

\* \* \*

La última explicación y, tal vez, la más sencilla.

La poesía lírica pura vive de sentimientos. Los sentimientos son siempre los mismos. No tienen un desarrollo, no tienen lógica. No tienen un orden consecuente. Nos han sido dados todos al mismo tiempo, todos los sentimientos que algún día

habremos de experimentar. Como las llamas de una antorcha están hundidos en nuestro pecho desde el momento de nacer. El sentimiento (como la infancia de un hombre, de una nación, de un planeta) siempre comienza por el máximo y en los genios y en los poetas se queda en ese máximo. El sentimiento no necesita de una causa, él mismo es la causa de todo. El sentimiento no necesita de la experiencia, lo sabe todo por anticipado. (Todo sentimiento es también un *presentimiento*.) Alguien a quien ha sido dado el amor, ama; alguien a quien ha sido dada la ira, se indigna; alguien a quien ha sido dada la ofensa, desde su nacimiento se sentirá ofendido. La susceptibilidad da pie a sentirse ofendido. El sentimiento no necesita de la experiencia, *a priori* sabe que está condenado. El sentimiento nada tiene que hacer en la periferia de lo visible, está en el centro, él mismo es el centro. El sentimiento nada tiene que buscar en los caminos, sabe que llegará y que conducirá a sí mismo.

Un círculo encantado. Un círculo de sueño. Un círculo mágico.

Y bien, una vez más:

El pensamiento es una flecha.

El sentimiento –un círculo.

\* \* \*

Esa es la esencia de los poetas líricos puros, la naturaleza de la lirica pura. Y a nosotros en algún momento puede parecernos que evolucionan y cambian, pero no son ellos quienes evolucionan y cambian, sino su léxico, su arsenal lingüístico.

Es raro aquel poeta lírico al que de entrada le han sido dadas *las palabras* –¡sus palabras! A menudo, por impotencia comienzan utilizando palabras ajenas, no propias, palabras universales (y es precisamente en esa etapa cuando gustan a la mayoría que reconoce en ellos su propia falta de personalidad!). Cuando comienzan a hablar su propia lengua, en ocasiones con enorme rapidez, nos parece que han cambiado y que han crecido. Pero no son ellos quienes crecieron, creció y los alcanzó en altura su “yo” lingüístico. Incluso el músico más grande no puede expresarse en un teclado infantil.

Hay niños que ya nacen con el alma lista. Pero no hay un sólo niño que nazca con el lenguaje listo. (Hubo uno –Mozart).

Los poetas líricos puros aprenden literalmente a hablar, ya que el lenguaje poético es la física de su creatividad, es el cuerpo de su alma, y todo cuerpo necesita desarrollarse. Lo más difícil para el poeta lírico es encontrar su propio lenguaje, no su propio sentimiento, ya que éste lo tiene desde que nació.

Pero no hay un poeta lírico que en su infancia no se haya expresado a sí mismo –a su yo íntegro, a su yo predestinado– en alguna estrofa de cuatro o de ocho versos que no volverá a darse nunca más y que bien podría servir de epígrafe para toda su obra, de fórmula para toda su vida. Una primera estrofa que podría también ser la última (una inscripción pre-natal, que también podría ser pre-mortuaria en su lápida).

“El velero” de Lermontov es eso. Los poetas líricos, en su mayoría, son niños de desarrollo precoz (y de corta vida –como hombres y como escritores), más exactamente –de agudeza precoz– de clara visión de estar condenados a la poesía lírica, *Wunderkinder* en el sentido literal de esta palabra, con un despierto sentido del destino, es decir de sí mismos.

El poeta con historia nunca sabe lo que sucederá con él. Quien lo sabe es su genio, aquel que lo guía y le va descubriendo sólo lo indispensable para que pueda moverse con libertad: la dirección a seguir o la meta más próxima, dejando lo más importante oculto a la vuelta de la esquina. El poeta lírico siempre sabe que con él no sucederá nada, que no tendrá nada excepto a sí mismo: su propia experiencia lírica, trágica.

Tomemos como ejemplo a Pushkin que comenzó con sus poemas “de liceo” y a Lermontov que comenzó con “El velero”. A Pushkin, en sus primeros versos, no podemos intuirlo, sólo el genio de Derzhavin pudo ver en el rostro vivo, en la voz viva, en el gesto vivo de aquel joven a un futuro genio. Pero en “El velero” de aquel Lermontov de dieciocho años ya está todo Lermontov: el Lermontov del desasosiego, de la humillación, del duelo, de la muerte. El joven Pushkin no podía haber escrito un poema como “El velero” – y no porque su talento no estuviera suficientemente desarrollado: estaba tan dotado como Lermontov. Pero es que Pushkin, como todo poeta con historia, como la historia misma, comenzó desde el principio y pasó toda su vida *im Werden* (realizándose), y Lermontov –desde el principio– ya era. Para descubrirse Pushkin tenía que haber vivido no una sola vida –un ciento. Para descubrirse Lermontov no tenía más que nacer. (...)

Cuando te aproximas a algo debes saber qué puedes esperar de él. Y debes esperar precisamente aquello que constituye su esencia. Cuando te aproximas al mar –y al poeta lírico– vas en busca de lo mismo; no buscas algo nuevo, vas por la repetición y no por la continuación. La poesía lírica, como el mar, incluso cuando la descubres por primera vez, inevitablemente –*la relees*. En tanto que a Pushkin, que anda siempre hacia adelante (como el río que fluye siempre hacia lo lejos), lo *lees más adelante*. Es la diferencia que hay entre el movimiento amplio, de vaivén, lírico y arrullador del mar –y el movimiento lineal, irrevocable e irreversible del río. La diferencia entre estar en un sitio y pasar por un sitio. Al río lo amas porque siempre es distinto, al mar –porque siempre es el mismo. Si quieres novedad, quédate a vivir junto al río.

La poesía lírica, como el mar, sola se inquieta, sola se calma, sola –en sí misma– se realiza. No en vano Heráclito dijo: “Nadie se baña dos veces en el mismo río” –tomando como símbolo de la corriente no al mar, que veía todos los días y que conocía muy bien, sino –al río.

Cuando vas en busca del mar o del poeta lírico, no vas en busca de la corriente que no regresa, sino de las olas que siempre vuelven; no buscas el momento que no se repite, sino precisamente la repetición de lo imprevisto –del mar y de la lírica, lo invariable de los cambios y de las transformaciones, lo inevitable de tu asombro ante ellos.

¡Renovación! Ahí radica el poder de los poetas líricos sobre nosotros, la fuerza en la que se sostiene todo el ceremonial religioso, todo el hechizo, toda la magia, todas las invocaciones, todas las maldiciones, todas las uniones humanas y no-humanas. ¡Hasta los muertos se levantan de sus tumbas!

Quién le puede decir al grande y al auténtico: ¡sé diferente!  
¡Sé! –es nuestra silenciosa plegaria.

Al poeta con historia le decimos: “¡Mira hacia adelante!” Al poeta sin historia: “¡Ve más a fondo!” Al primero: “¡Adelante!” Al segundo: “¡Más!” (...)

# João Cabral de Melo Neto

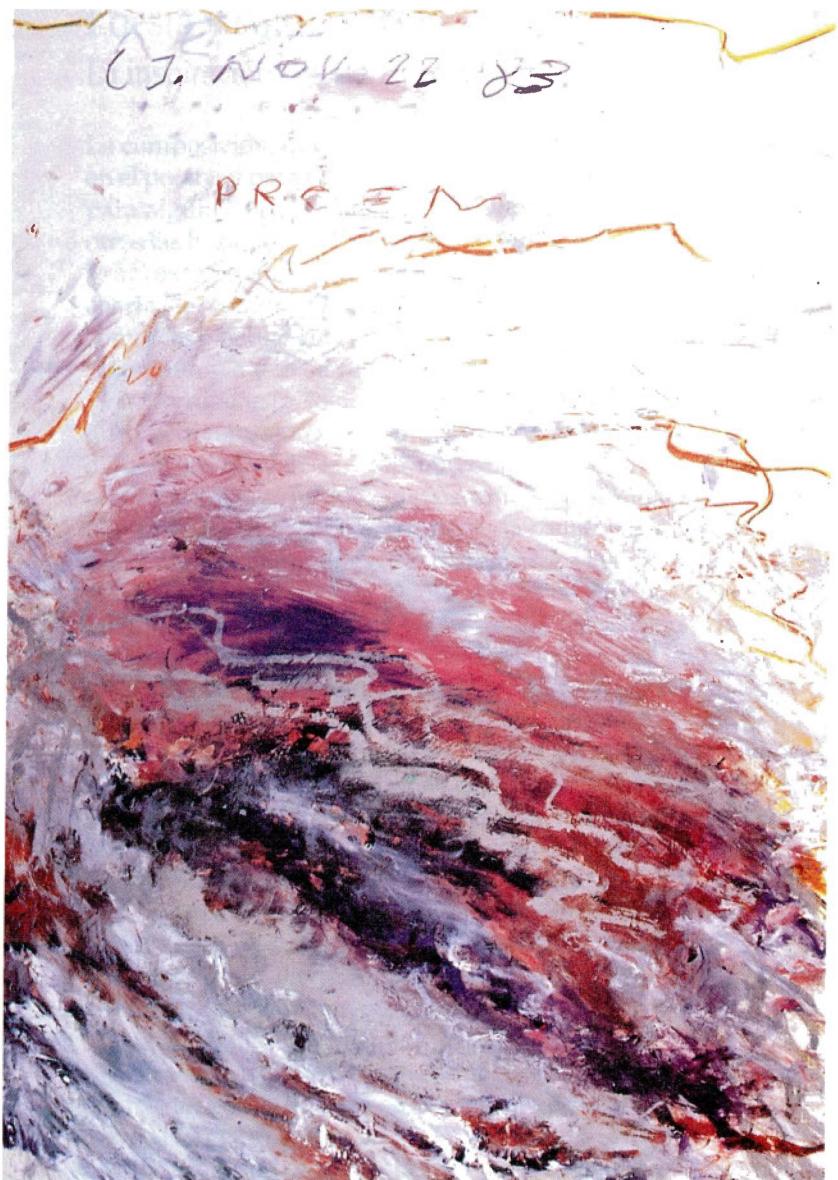
Nota, selección de textos y traducción de Eduardo Milán

Rigor es una palabra demasiado simple para intentar definir, a partir de ella, la experiencia poética de João Cabral de Melo Neto (1920), uno de los mayores poetas brasileños vivos del siglo. Lucidez le va mejor a una poesía que no sólo se precia de ser justa en la relación de su forma con su contenido (ni metafóricamente João Cabral aceptaría un calificativo como exacta para su poesía) sino también por el ver que esa poesía entraña. Poesía de las cosas la de João Cabral. Pero no poesía de las cosas figurando que se hace de las cosas mismas y olvidándose de las palabras, como un Francis Ponge alucinado y sin esa certeza imaginaria que lo caracteriza: un partir de las cosas hacia las cosas, un devenir cosas de las cosas. La poesía de João Cabral es una poesía de las cosas desde las palabras sin pasar a estas últimas por encima, actitud tan cara a la mayoría de los poetas contemporáneos que, de paso, pasaron por encima del siglo XX, el siglo del lenguaje. Nunca como en este siglo se dijo tanto, se escribió tanto, se mintió tanto. Y todo con esa naturalidad que se confunde con el artificio. En este contexto de incertidumbre, la poesía de João Cabral (una poesía sin vaticinio que mantiene el vaso vacío de profecías pero con la seguridad de que todavía es un vaso) es un remanso, una cuerda para la cordura que se hunde en el mar de la información. Los poemas que elegí pertenecen al libro Agrestes (1985), uno de los últimos libros de João Cabral, inédito en español. En su mayoría son homenajes de un poeta que a través de su ya densa obra hizo del homenaje una manera de lealtad a sus amores literarios, a sus afinidades electivas. Muy distante del poeta enamorado de sí mismo, la admiración hizo que Cabral escribiera poemas admirables. Descubrir la admiración de un artista hacia otro en un momento en que ya casi no hay artistas porque todos somos artistas es una forma profunda y lejana de admirarse a uno mismo admirando, mirándose mirar.

Como complemento de los poemas traduce un texto de Cabral desconocido en español, una pieza fina de un poeta no muy afecto a los textos teóricos pero con una precisión y una capacidad de acierto

*reflexivo tan raras como las de un pintor cuando acierta verbalmente. Klee o Duchamp, Leonardo o Beuys. El texto de Cabral, una conferencia en realidad, tiene el don de la adivinación y plantea, en 1952, problemas del arte poético y del arte en general que hoy por hoy por no resueltos multiplicaron su fuerza. Que sea este un homenaje teórico y práctico a un poeta que en las cosas no vio diferencias entre la libertad de la luz y el rigor de su necesidad.*

E. M.



*Proem*, 1983, óleo y crayola  
sobre papel, 100 x 70 cm.

# Poesía y composición

## La inspiración y el trabajo en el arte

La composición, que para unos es el acto de aprisionar la poesía en el poema y para otros el de elaborar la poesía en el poema; que para algunos es el momento inexplicable de un hallazgo y para otros las horas enormes de una búsqueda, según éstos y aquéllos se aproximen a los extremos a que puede llevarse el título de esta charla, la composición es, hoy en día, un asunto por demás complejo y hablar de él una tarea difícil si quien habla aspira de algún modo a una cierta objetividad.

No digo esto solamente por acordarme de las dificultades que pueden resaltar de la falta de documentación sobre el trabajo de composición de la gran mayoría de los poetas. El acto del poema es un acto íntimo, solitario, que ocurre sin testigos. En los poetas de aquel grupo, para quienes la composición es búsqueda, existe algo así como un pudor de referirse a los momentos en que prueban su fuerza ante la página en blanco. Porque saben de qué está hecha esa fuerza: está hecha de mil fracasos, de trucos que nadie debe conocer, de concesiones a lo fácil, de soluciones no satisfactorias, de la aceptación resignada de lo poco que se puede conseguir y de renuncia a lo que, al principio, se quiso conseguir.

En lo que respecta a la otra familia de poetas, la de los que "encuentran" en la poesía, si no es la humildad o el pudor lo que los hace callar, la verdad es que poco tienen que decir sobre la composición. En estos poetas los poemas pertenecen a la iniciativa de la poesía. Brotan, caen, en general, mucho más que componerse. Y el acto de escribir el poema, que en ellos casi se limita al acto de registrar la voz que los sorprende, es un acto mínimo, rápido, en que el poeta para oír mejor la voz que baja se vuelve pasivo para que, en su captura, no se derrame del todo ese pájaro líquido.

Sin embargo, la dificultad mayor no está ahí. Está en que, dentro de las condiciones de la literatura de hoy resulta imposible generalizar y presentar un juicio de valor. Es imposible proponer un tipo de composición que sea perfectamente representativo del poema moderno y al mismo tiempo capaz de contribuir a la realización de aquello que se exige modernamente de un poema. La dificultad que existe en este terreno es de la misma naturaleza

de la contradicción que hoy en día existe en la base de toda actividad crítica.

En verdad, la ausencia de una concepción única de lo que es literatura, de un gusto universal, determinados por la necesidad –o por la exigencia– de los hombres para quienes la literatura se hace, han venido a transformar la crítica en una actividad tan individualista como la creación misma. Han venido a transformarla en lo que ella es hoy: la actividad incomprensiva por excelencia. La crítica que insiste en aplicar un patrón de juicio es incapaz de apreciar más allá de un pequeño sector de las obras que se publican, exactamente aquél donde su patrón de juicio adquiere alguna validez. Y, por su parte la crítica que no quiere sujetarse a ningún patrón de juicio tiene que renunciar a cualquier tentativa de juicio. Tiene que limitarse al criterio de su sensibilidad y su sensibilidad es también una zona muy pequeña, capaz de aprehender lo que alcanza pero incapaz de reflexionar claramente sobre cómo fue capaz de alcanzarlo.

En las épocas en que los patrones universales de juicio tenían alguna validez, en esas épocas felices en que es posible hacer circular “poéticas” y “retóricas”, la composición es uno de los campos preferidos de la actividad crítica. Entonces sí el crítico puede hablar de técnica puesto que existe una, general; puede hablar de la legitimidad o no de una palabra o de su plural puesto que el crítico es el mejor intérprete de la necesidad que determina la existencia de tal obra y la función crítica se ejerce en función de tal necesidad. Al crítico cabe verificar si la composición obedece a determinadas normas, no porque la poesía tenga que ser necesariamente una lucha con la norma sino porque la norma fue establecida para asegurar la satisfacción de la necesidad. Lo que sale de la norma es energía perdida porque disminuye y puede destruir la fuerza de comunicación de la obra realizada.

Es evidente que en una literatura como la de hoy, que parece haber sustituido la preocupación de comunicar por la preocupación por expresarse, anulando así del momento de la composición la contraparte del autor en la relación literaria que es el lector y su necesidad, la existencia de una teoría de la composición es inconcebible. El autor de hoy trabaja a su manera, de la manera que él considera más conveniente a su expresión personal. Del mismo modo que él crea su mitología y su propio lenguaje, crea también las leyes de su composición. Del mismo

modo que crea su tipo de poema también crea su concepto de poema y a partir de ahí su concepto de poesía, de literatura y de arte. Cada poeta tiene su propia poética. No está obligado a obedecer ninguna regla, ni siquiera aquellas que en algún momento él mismo creó, ni a sintonizar su poema con ninguna sensibilidad diferente a la suya. Lo que se espera de él, hoy, es que no se parezca a nadie, que contribuya con una expresión original. Por eso el poeta busca realizar su obra no con lo que tiene en común con los otros hombres, con la vida que él, en la calle, comparte con los demás, sino con lo que en él es más íntimo y personal, privado, diferente. Para emplear una palabra muy corriente en la vida literaria actual, lo que se exige de cada artista es que trasmite aquello que dentro de sí es lo más auténtico y su autenticidad será reconocida en la medida en que no se identifique con ninguna expresión ya conocida. No es necesario recordar que para alcanzar esa expresión personal todos los derechos le son concedidos con la mejor buena voluntad.

Esta es la razón principal que hace difícil o imposible abordar el problema de la composición del mismo punto de vista con que se abordaba en la época de la tragedia clásica el problema de las tres unidades. No veo cómo se pueda definir la composición moderna, esto es, la composición representativa del poema moderno. Cualquier esfuerzo en esa dirección me parece vacío de sentido. Porque propondría un sistema tal vez bastante consecuente pero perfectamente limitado, sin más aplicación que para aquella familia que por casualidad coincidiese con sus postulados, o, en cambio, se vería condenado al simple trabajo de catalogación –una especie de enciclopedia– de las innumerables composiciones antagónicas que conviven hoy, definibles únicamente por su revés, es decir, por su imposibilidad de definición.

La composición literaria oscila permanentemente entre los dos puntos extremos a los que es posible llevar las ideas de inspiración y de trabajo de arte. En cierto modo cada solución que se le ocurre a un poeta es lograda en base a la preponderancia de alguno de esos elementos. Pero esencialmente esas dos maneras de hacer no son opuestas. Si un resultado es obtenido espontáneamente, como regalo de los dioses, o si es obtenido después de una elaboración demorada, como conquista de los hombres, lo esencial permanece: ambas son conquistas del

hombre, de un hombre tolerante o riguroso, de un hombre rico de resonancias o de un hombre pobre de resonancias. Desde este ángulo, las dos ideas se confunden, esto es, ambas contemplan la creación de una obra con elementos de la experiencia de un hombre. Y aunque se distingan en relación a la manera en que esa experiencia se encarna esa distinción es accidental pues la práctica, y a través suyo el dominio técnico, tiende a reducir lo que en la espontaneidad parece dominio de lo misterioso y a destruir el carácter de cosa ocasional con que surgen en los poetas ciertos temas o ciertas asociaciones de palabras.

Lo que observamos en el trabajo de creación de cada artista individual puede observarse también en la historia de la literatura; también aquí parece haber un desarrollo en base a una u otra de las ideas mencionadas. No quiero decir con esto que vea en la lucha de esas ideas el motor de la historia literaria. Sólo quiero decir que la composición es un dominio extremadamente sensible en el cual de inmediato repercuten las transformaciones ocurridas en la historia de la literatura. La predominancia de uno u otro de esos conceptos, el hecho de que se aproximen o se alejen, sus tendencias a confundirse o a polarizarse son determinados por el conjunto de valores que cada época trae como bagaje. En relación a nuestra época su originalidad parece residir en el hecho de que la polarización se muestra más que nunca y que, en lugar de la preponderancia de una u otra de esas ideas, presenciamos la coexistencia de una infinidad de actitudes intermedias que se organizan a partir de las posiciones más extremas a que se ha llegado en la historia de la composición artística.

No olvido que, en este asunto, tenemos que tener en cuenta un factor muy importante: la psicología personal de cada autor. Es innegable que existen autores fáciles cuyo interés estará siempre puesto en identificar facilidad con inspiración, y autores difíciles, poco espontáneos, para quien la preocupación formal es una condición de existencia. Y es innegable también que la disposición psicológica de cada autor, o mejor, el hecho de pertenecer a una de esas familias se reflejará no sólo en las cualidades artísticas de su poesía sino sobre todo en su concepción de la poesía y del arte poético. No será inexacta la descripción de un autor difícil como un autor que desconfía de todo lo que le viene espontáneamente y para quien todo lo que le viene espontáneamente le suena como la voz de otro. Por otro lado, el

autor espontáneo verá siempre los trabajos de composición como algo inferior, como algo tal vez sacrílego, y al menor cambio de palabras como algo que transforma al poema en un objeto irremediablemente falso. Esos rasgos psicológicos son un factor importante y, en nuestro tiempo, un factor primordial. Pero la verdad es que tienden a confundirse si la literatura de una determinada época corresponde a una visión estética común. En esos momentos de equilibrio –entre los que no podemos en absoluto colocar a nuestro tiempo– esos rasgos personales no tienen fuerza suficiente para constituirse en “teoría” de la composición de sus autores, como en el caso actual. Ella se establece por medio de una doble relación, de autor a lector y de lector a autor. El temperamento natural del autor, conforme a la exigencia de la época, tendrá que ser más o menos subordinado, más o menos dominado. El temperamento personal jamás será un punto de partida; será siempre una influencia incómoda contra la que el autor deberá luchar.

En nuestro tiempo, como no existe un pensamiento estético universal, las tendencias personales buscan afirmarse todopoderosas y la polarización entre las ideas de inspiración y de trabajo de arte se acentúa. Como la expresión personal está en primer lugar no sólo lo que pueda cohibirla debe ser combatido sino todo aquello que pueda quitarle lo “absolutamente” personal. La inspiración y el trabajo de arte extremos son defendidos o condenados en nombre del mismo principio. Es en nombre de la expresión personal, y como forma de lograrla, que se valoró la escritura automática y es todavía en nombre de la expresión personal que se defiende la absoluta primacía del trabajo intelectual en la creación, llevado a un punto tal que el propio hacer pasa a justificarse por sí solo y se vuelve más importante que la cosa que se hace.

Por todo esto, si quisiéramos hablar de las ideas que prevalecen hoy en materia de composición literaria tendríamos que partir de la consideración de los factores personales. Podemos verificar que el concepto de composición de cada artista, de la misma manera que su concepto de poema, está determinado por su manera personal de trabajar. Liberándose de la regla, que le parece –y con toda razón– sin sentido, porque nada parece justificar las reglas impuestas por las academias, el joven autor comienza a escribir instintivamente, como una planta crece. Naturalmente,

él será o no un hombre tolerante consigo mismo y ese hombre que hay en él va a determinar si el autor será o no un autor riguroso, si pensará en términos de poesía o en términos de arte, si se confiará a su espontaneidad o si desconfiará de todo lo que no haya sometido antes a una elaboración cuidada.

Ya que es imposible presentar un tipo ideal de composición, perfectamente válido para el poeta moderno y capaz de contribuir a la realización de lo que se exige modernamente de un poema, tenemos que limitarnos al estudio de lo que las ideas opuestas de inspiración y de trabajo de arte han traído a la poesía de hoy. En la literatura actual la polarización entre ambas ideas ha llegado a sus puntos más extremos y es a partir de ahí que se organizan las ideas más corrientes sobre composición. También hay que decir que esas ideas extremas no están elaboradas por un sólo concepto de inspiración ni por una sola actitud radical de trabajo de arte. La inspiración será identificada por unos como una presencia sobrenatural –literalmente– y puede ser localizada debajo de la justificación científica del dictado del inconsciente. Por trabajo de arte puede entenderse la actividad material y casi de relojería que construye con palabras pequeños objetos para adorno de las inteligencias sutiles y puede también significar la creación absoluta en que las exigencias y las vicisitudes del trabajo son el único creador de la obra de arte. Es a partir de estos puntos extremos que intentamos esbozar las ideas que hoy prevalecen respecto de la composición literaria.

En el autor que acepta la preponderancia de la inspiración el poema es, en general, la traducción de una experiencia directa. El poema es el eco, muchas veces inmediato, de esa experiencia. Es la manera que tiene el poeta de reaccionar delante de la experiencia. El poema traduce la experiencia, la transcribe, la transmite. El poema es entonces un residuo y es exacto emplear la expresión “transmisor” de poesía. Por otro lado, lo que también caracteriza esa experiencia es el hecho de ser única. O bien es expresada en el poema o bien desaparece. La experiencia, en este tipo de poetas, crea el estado de exaltación (o de depresión) que él necesita para escribir. Generalmente esos poemas no tienen un tema objetivo, exterior. Son la cristalización de un momento, de un estado de espíritu. Son una detención en el tiempo o la

detención en un asunto. Y si en alguna circunstancia el poema viniese a ser provocado por un tema o se cristalizase en un tema podríamos observar que el poema jamás abarcaría ese tema completa y sistemáticamente. Del asunto o del tema se limitará a mostrar un aspecto particular, el aspecto que en aquel momento fue iluminado por dicha experiencia.

Casi siempre tales poemas están mal construidos. Su estructura no nos resulta orgánica. O bien parece cortarse al medio, o bien parece llevar en sí mismo dos o tres o muchos poemas. La experiencia vivida no es elaborada artísticamente. Su transcripción es anárquica porque parece reproducir la experiencia como ella se dio, o casi. Y una experiencia de ese orden jamás se organizará dentro de la lógica propia de la creación artística. En tales autores el trabajo artístico es superficial. Se limita casi siempre al retoque posterior al momento de creación. Casi nunca ese retoque va más allá del cambio de una expresión o de una palabra y muy rara vez alcanza la estructura general del poema. Es común la tendencia de querer condenar a tales poetas juzgándolos como incapaces o faltos de gusto estético. En general esas críticas son injustas. Tales autores no colocan lo contrario de esos defectos entre las cualidades de un poema. Jamás pretenden crear un objeto artístico capaz de provocar en el lector un efecto previsto y perfectamente controlado por el creador. Para ellos la poesía es un estado subjetivo por el cual ciertas personas pueden pasar y que es necesario captar lo más fielmente posible, esto es, tratando de reproducir la impresión por la que pasaron. El trabajo de organizar esa impresión sólo podría perjudicar su autenticidad. En ese texto elaborado, el poeta no reconocería su experiencia y concluiría que el lector tampoco podría percibirla. La existencia objetiva del poema como obra de arte no tiene sentido para este poeta. El poema es una confesión y cuanto más directa, cuanto más próxima al estado que determinó la experiencia, mejor realizada estará. La obra es un simple transmisor, un pobre transmisor, el medio inferior que el poeta tiene de dar a conocer la pequeña parte de poesía que fue capaz de venir a habitarlo. Para él el autor es todo. Es el autor lo que él comunica por debajo del texto. Pretende que el lector se sirva del texto para rehacer esa experiencia del mismo modo que un animal prehistórico es recomuesto a partir de un pequeño hueso. Esta poesía es casi siempre indirecta. No propone al lector un objeto capaz de

proporcionarle una emoción definida. El poema de esos poetas es el residuo de su experiencia y exige que el lector, a partir de un residuo, rehaga la totalidad de la experiencia original.

Esta especie de poesía, y hoy en día más que nunca, seduce especialmente al lector. Está escrita en lenguaje corriente, no por amor al lenguaje corriente sino por ser el resultado de su poca elaboración. Por su poca elaboración también desdeña los efectos formales y todo aquello que apele al esfuerzo y a la inteligencia.

Esa actitud trajo a la literatura contemporánea un considerable desprecio por los aspectos propiamente artísticos de la poesía. Es completamente incapaz de dar a la obra de arte ciertas cualidades como proporción, objetividad, etcétera. Es tan desequilibrada como la experiencia que directamente transmite y todo lo que es la funcionalidad del trabajo artístico, esto es, todos los recursos que la inteligencia o la técnica pueden utilizar para intensificar la emoción, son dejados de lado. Toda interferencia intelectual le parece una baja interferencia humana en lo que imagina casi divino. Otro de los aspectos a los que aspira el trabajo artístico, como el de desligar el creador de su obra, dándole a ésta una vida objetiva independiente, un valor que para ser percibido dispensa cualquier referencia posterior a la persona de su creador o a las circunstancias de su creación, todo esto le es completamente enemigo. Estos rasgos son muy observables hoy en día. Más que nunca tenemos el espectáculo del autor que se ofrece junto con su obra. Y a veces más directamente que en su obra, por fuera de su obra. Como el valor esencial de una obra es la expresión de una personalidad, como la obra será tanto más fuerte cuanto más exclusiva la personalidad en ella presente, el individuo que escribe tiende a suplantar en interés a la obra escrita. Lo que se busca es al hombre raro, se leen hombres.

Puede decirse que hoy no hay *un* arte, no hay *la* poesía, sino que hay artes, hay poesías. Cada arte se fragmentó en tantas artes en proporción a los artistas capaces de fundar un tipo de expresión original. Esa atomización no podía ocurrir en un período como el del teatro clásico francés. Y aunque sea responsabilidad del individualismo romántico la formulación de su justificación

filosófica, solamente con la llamada literatura moderna el fenómeno llegó a su pleno desarrollo.

Una rápida recapitulación de las actitudes del artista delante de la norma artística, en el período que se vio nacer y crecer este fenómeno, puede ser de alguna utilidad. En una época como la del teatro clásico francés la obediencia a la norma era esencial en la creación. El artista era juzgado en la medida en que realizaba su obra estrictamente dentro de la norma. La calidad se medía por la capacidad de manejarse en relación de obediencia a los patrones establecidos. En el romanticismo, con el desplazamiento hacia el autor del centro de interés de una obra, las normas siguen existiendo pero hasta un cierto punto: hasta el punto en que no perjudican la expresión personal. Si se mira al artista romántico con los mismos ojos con que se mira al artista clásico el primero parecerá tan incorrecto como el segundo parecerá impersonal. A partir del romanticismo el estilo dejó de ser obediencia a las normas de estilo para pasar a ser la manera como cada autor interpreta esas normas consagradas. Esa transformación traería consigo una consecuencia inmediata: la creación de normas particulares, de poéticas individuales se dio por medio de una fragmentación del conjunto que antiguamente constituía un determinado arte. La creación de poéticas individuales disminuye la amplitud del campo del arte. En vez de su enriquecimiento asistimos a la especialización de algunos de sus aspectos, pues, en último análisis, la creación de poéticas particulares no pasa del abandono del conjunto por un aspecto particular. Ese aspecto particular pasa a ser considerado por el artista que lo descubre el valor esencial del arte y a ser desarrollado hasta su extremo. Para mucha gente esa especialización significa una mayor profundidad, absolutamente necesaria si se quiere hacer avanzar el arte. Esas personas parecen contar con una edad futura en que todas esas profundizaciones particulares serán aprovechadas en una síntesis superior. Por mi parte, creo que esa profundización es aparente. Desde el momento en que el arte se fragmenta, desde el momento en que su máquina es desmontada, su utilidad, la función que aquella máquina ejercía al trabajar, desaparece. Los que la desmontaron tienen ahora consigo piezas de máquina, pedazos capaces de realizar pequeños trabajos pero incapaces de recrear aquel servicio al que la máquina entera estaba habituada. La fragmentación del arte limita necesariamente

al artista al ejercicio formal. El caso de la pintura moderna parece mostrar el asunto claramente. También el caso de ciertos poetas.

No se puede decir que ese empobrecimiento no exista entre los miembros de esa segunda familia de espíritus, esto es, la de aquellos que aceptan y buscan llevar hasta las últimas consecuencias el predominio del trabajo de arte en la composición.

En la obra de éstos el empobrecimiento es bastante visible. Porque si es verdad que el individualismo coloca al adepto de la teoría de la inspiración en una posición privilegiada para captar y dar expresión a lo más exclusivo y personal de sí mismo, también es verdad que coloca al adepto del trabajo de arte, como elemento preponderante, en una situación sin esperanza, absolutamente irrespirable. En cierta manera esta actitud es mucho menos frecuente. En el origen de la actitud que acepta el predominio del trabajo de arte está muchas veces el disgusto contra lo vago y lo irreal, contra lo irracional y lo inefable, contra cualquier pasividad y contra cualquier mistificación, y también el disgusto contra el disgusto hacia el hombre y su razón. Por otra parte, no se puede negar que esa actitud puede contribuir a una mejor realización artística del poema, puede crear el poema objetivo, el poema en el cual no entra para nada el espectáculo de su autor. En estos poetas el trabajo artístico ya no se limita al retoque, de buen gusto o de buena economía, al material que el instinto proporciona. El trabajo artístico, aquí, es el origen del poema. No es el ojo crítico posterior a la obra. El poema es escrito por el ojo crítico, por un crítico que elabora las experiencias que antes viviera como poeta. En estos poetas, por lo general, no es el poema el que se impone sino que ellos se imponen al poema y lo hacen generalmente en base a un tema, elegido a partir de un motivo racional. Su escritura no es pletórica y rara vez se dispara en discurso. Es lacónica, lenta y avanza milímetro a milímetro. Estos poetas jamás encaran el trabajo poético como un mal irremediable que debe ser reducido al mínimo con el fin de que la experiencia no huya o se evapore. El artista intelectual sabe que el trabajo es la fuente de la creación y que a una mayor cantidad de trabajo corresponderá una mayor densidad de riqueza. El trabajo de estos poetas tampoco reposa sobre la riqueza de momentos óptimos. Su trabajo es la suma de todos sus momentos, mejores o peores.

A pesar de ser primordialmente artista este poeta es, ante todo, un hombre de su tiempo. Es tan individualista como aquellos otros poetas que aceptan ciegamente el dictado de su ángel o de su inconsciente. De la misma forma que aquéllos, este poeta-artista al crear su poema crea su género poético. Sólo que ese género no está definido por la originalidad del hombre sino por la originalidad del artista. No es un nuevo tipo de morbidez lo que lo caracteriza sino el tipo nuevo de dicción que es capaz de crear. Y aquí comienza su situación desesperada. Porque esas leyes que él crea para su poema no toman la forma de un catecismo para uso privado, un conjunto de normas precisas que él se compromete a obedecer. Al escribir no tiene ningún punto material de referencia. Tiene su sola conciencia, la conciencia de las dicciones de otros poetas que quiere evitar, la conciencia aguda de lo que en él es eco y que es necesario evitar a cualquier precio. No puede contar con la ayuda de la regla pre-establecida, pues no la tiene. Su trabajo es entonces una violencia dolorosa contra sí mismo, en que él se hiere mucho más de lo que crece, en nombre no sabe muy bien de qué.

Fragments de una conferencia que João Cabral de Melo Neto pronunció en la Biblioteca de São Paulo el 13 de noviembre de 1952, durante un curso de poética promovido por el Club de Poesía del Brasil. Publicado en *Revista Brasileira de Letras*, São Paulo, No. 7, abril de 1956.

## *Conversa de Sevilhana*

Se vamos todos para o inferno:  
e é fácil dizer quem vai antes:  
nus, lado a lado nesta cama,  
lá vamos, primeiro que Dante.

Eu sei bem quem vai para o inferno:  
primeiro, nós dois, nesses trajes  
que ninguém nunca abençoou,  
nós, desabençoados dos padres.

Depois de nós dois, para o infierno  
vão todos os *chauffeurs* de táxi,  
que embora pagos nos conduzem  
de pé atrás, contra a vontade;

depois, a polícia, os porteiros,  
os que estão atrás dos guichês,  
quem controlando qualquer coisa  
do controlado faz-se ver;

depois, irão esses que fazem  
do que é controle, autoridade,  
os que batem com o pé no chão,  
os que “sabe quem sou? não sabe?”

Enfim, quem manda vai primeiro,  
vai de cabeça, vai direto:  
talvez precise de sargentos  
a ordem-unida que há no inferno.

## *Conversación de Sevillana*

Si vamos todos al infierno  
es fácil decir quién va antes:  
desnudos, lado a lado en esta cama,  
allá vamos antes que Dante.

Yo sé bien quién va al infierno:  
primero nosotros, en estos trajes  
que nunca nadie bendijo,  
nosotros, desbendecidos de padres.

Después de nosotros, al infierno  
van los *chauffeurs* de taxis,  
que aunque pagados nos conducen  
parados al fondo, con ultraje;

después la policía, los porteros,  
los que miran detrás de las vidrieras,  
quienes controlándolo todo  
hacen que el controlado los vea.

Después irán esos que hacen  
de lo que es control, autoridades,  
los que golpean con el pie en el suelo,  
los que “¿sabes quién soy? ¿no lo sabes?”

En fin, el que manda va primero,  
va de cabeza, va directo:  
tal vez necesite sargentos  
la orden unida del infierno.

## *Questão de pontuação*

Todo mundo aceita que ao homem  
cabe pontuar a própria vida:  
que viva em ponto de exclamação  
(dizem: tem alma dionisíaca);

viva em ponto de interrogação  
(foi filosofia, ora é poesia);  
viva equilibrando-se entre vírgulas  
e sem pontuação (na política):

o homem só não aceita do homem  
que use a só pontuação fatal:  
que use, na frase que ele vive  
o inevitável ponto final.



C.J. DOV 7 83

Anabasis, 1983, lápiz, óleo y crayola  
sobre papel, 100 x 70 cm.

## *Cosa de puntuación*

La gente acepta que al hombre  
le cabe puntuar su vida:  
que viva en punto de exclamación  
(dicen: tiene alma dionisíaca);

que viva en punto de interrogación  
(fue filosofía, ahora es poesía);  
que viva equilibrándose entre comas  
y sin puntuación (en la política);

el hombre sólo no acepta del hombre  
que utilice la puntuación fatal:  
que use, en la frase que él vive,  
el inevitable punto final.

*A poesia de William Empson*

Na poesia dele não se habita.  
Lava-se de ti, com água fria.

Não é uma estrada que se percorre.  
Não é a luz na mata, que socorre.

Ela te evita, é de pé atrás.  
Mas te dá a insônia de que és capaz.

*La poesía de William Empson*

En su poesía no se habita.  
Se lava de ti, con agua fría.

No es un camino que se pasa.  
No es luz en la selva, que salva.

Ella te evita, de pie detrás.  
Pero te da el insomnio de lo que eres capaz.

*Contam de Clarice Lispector*

Um dia, Clarice Lispector  
intercambiava com amigos  
dez mil anedotas de morte,  
e do que tem de sério e circo.

Nisso, chegam outros amigos,  
 vindos do último futebol,  
 comentando o jogo, recontando-o,  
 refazendo-o, de gol a gol.

Quando o futebol esmorece,  
 abre a boca um silêncio enorme  
 e ouve-se a voz de Clarice:  
 Vamos voltar a falar na morte?

*Cuentan de Clarice Lispector*

Un día Clarice Lispector  
intercambiaba con amigos  
diez mil anécdotas de muerte,  
de lo que tiene de serio y de circo.

Llegan de pronto otros amigos  
que vienen del último fútbol,  
comentando el juego, recontándolo,  
rehaciéndolo, de gol a gol.

Cuando el fútbol languidece  
abre la boca un gran silencio  
y se oye la voz de Clarice:  
¿Volvemos a hablar de la muerte?

*Homenagem renovada a Marianne Moore*

Cruzando desertos de frio  
que a pouca poesia não ousa,  
chegou ao extremo da poesia  
quem caminhou, no verso, em prosa.  
E então mostrou, sem pregação,  
com a razão de sua obra pouca,  
qué a poesia não é de dentro,  
que é como casa, que é de fora;  
que embora se viva de dentro  
se há de construir, que é uma coisa  
que quem faz faz para fazer-se  
–muleta para a perna coxa.

*Homenaje renovado a Marianne Moore*

Cruzando desiertos de frío  
que no osaría la poesía poca,  
llegó al extremo de la poesía  
quien caminara, en el verso, en prosa.  
Y entonces mostró, en voz baja,  
con la razón de su poca obra,  
que la poesía no es de adentro,  
que es como una casa, de afuera;  
que aunque se viva de adentro  
se ha de construir, que es una cosa  
que quien la hace la hace para hacerse  
—muleta para una pierna coja.

*Homenagem a Paul Klee*

Nele houve o insano projeto  
de envelhecer sem rotina;  
e ele o viveu, despelando-se  
de toda pele que o tinha.

Sem medo, lavava as mãos  
do que até então vinha sendo:  
de noite, saltava os muros,  
saía a novos serenos.

*Paul Klee*

el insano proyecto  
vejecer sin rutina;  
ivió, despelejándose  
piel que lo tenía.

iedo, lavaba sus manos  
que hasta él venía siendo:  
ché' saltaba los muros,  
a nuevos serenos.

## *No Páramo*

No Páramo, passada Riobamba,  
a quatro mil metros de altura,  
a geografia do Chimborazo  
entra em coma: está surda e muda.  
A grama não é grama, é musgo;  
e a luz é de lã, não de agulha:  
é a luz pálida, sonolenta,  
de um sol roncolho, quase lua.

*En Páramo*

En Páramo, pasado Riobamba,  
a cuatro mil metros de altura,  
la geografía del Chimborazo  
entra en coma: está sorda y muda.  
El pasto no es pasto, es musgo;  
la luz de lana, no de aguja:  
es la luz pálida, somnolienta,  
de un sol entreabierto, casi luna.

*Sobre Elizabeth Bishop*

Quem falar como ela falou  
levará a lente especial:  
não agranda e nem diminui,  
essa lente filtra o essencial

que todos vemos mas não vemos  
até o chegar a falar dele:  
o essencial que filtra está vivo  
e inquieto como qualquer peixe.

Não se sabe é a sábia receita  
que faz sua palavra essencial  
conservar aceso num livro  
o aço do peixe inaugural.

*Sobre Elizabeth Bishop*

Quien hable como ella habló  
tiene la lupa especial,  
no agranda ni empequeñece,  
lupa que filtra lo esencial

que todos vemos pero no vemos  
hasta llegar a hablar de él:  
lo esencial que filtra está vivo  
e inquieto como cualquier pez.

No se sabe es la sabia receta  
que hace a su palabra esencial  
conservar encendido en un libro  
el acero del pez inaugural.

*Debruçado sobre os cadernos de Paul Valéry*

Quem que poderia a coragem  
de viver em frente da imagem

do que faz, enquanto se faz,  
antes da forma, que a refaz?

Assistir nosso pensamento  
a nossos olhos se fazendo,

assistir ao sujo e ao difuso  
com que se faz, e é reto e é curvo.

Só sei de alguém que tenha tido  
a coragem de se ter visto

nesse momento em que só poucos  
são capazes de ver-se, loucos

de tudo o que pode a linguagem:  
Valéry –que em sua obra, à margem,

revela os tortuosos caminhos  
que, partindo do mais mesquinho,

vão dar ao perfeito cristal  
que ele executou sem rival.

Sem nenhum medo, deu-se ao luxo  
de mostrar que o fazer é sujo.

*Acodado sobre los cuadernos de Paul Valéry*

¿Quién tendría el coraje  
de vivir frente a la imagen

de lo que hace, mientras se hace,  
antes de la forma, que la rehace?

Asistir a nuestro pensamiento  
ante nuestros ojos haciéndose,

asistir a lo sucio y a lo difuso  
con que se hace, y es recto y es curvo.

Sólo sé de alguien que ha tenido  
el coraje de haberse visto

en el momento en que sólo pocos  
son capaces de verse, locos

de todo lo que puede el lenguaje:  
Valéry— que en su obra, al margen,

revela los tortuosos caminos  
que, partiendo de lo más mezquino,

van a dar al perfecto cristal  
que él ejecutó sin rival.

Sin ningún miedo se dio el lujo  
de mostrar que el hacer es sucio.

## *Murilo Mendes e Os Rios*

Murilo Mendes, cada vez  
que de carro cruzava um rio,  
com a mão longa, episcopal,  
e com certo sorriso ambíguo,

reverente, tirava o chapéu  
e intredizia na voz surda:  
Guadalete (ou que rio fosse),  
o Paraibuna *te saluda*.

Nunca perguntei onde a linha  
entre o de sério e de ironia  
do ritual: eu ria amarelo,  
como se pode rir na missa.

Expliação daquele rito,  
vinte años depois, aqui tento:  
nos rios, cortejava o Rio,  
o que, sem lembrar, temos dentro.

## *Murilo Mendes y los ríos*

Cada vez que Murilo Mendes  
en auto cruzaba un río,  
con su mano larga, episcopal,  
y con cierta sonrisa ambigua,

reverente, descubría su cabeza  
y murmuraba en voz baja:  
Guadalete (o el río que fuese),  
el Paraíbuna *te saluda*.

Nunca pregunté por el límite  
entre lo serio y la ironía  
del ritual: me reía en amarillo  
como se ríe en la misa.

La explicación de aquel rito,  
veinte años después intento:  
en los ríos cortejaba el Río,  
el que, sin recordar, llevamos dentro.



*Sin título*, 1972, gis y lápiz sobre papel,  
73 x 101.9 cm.

# Cy Twombly

Roland Barthes

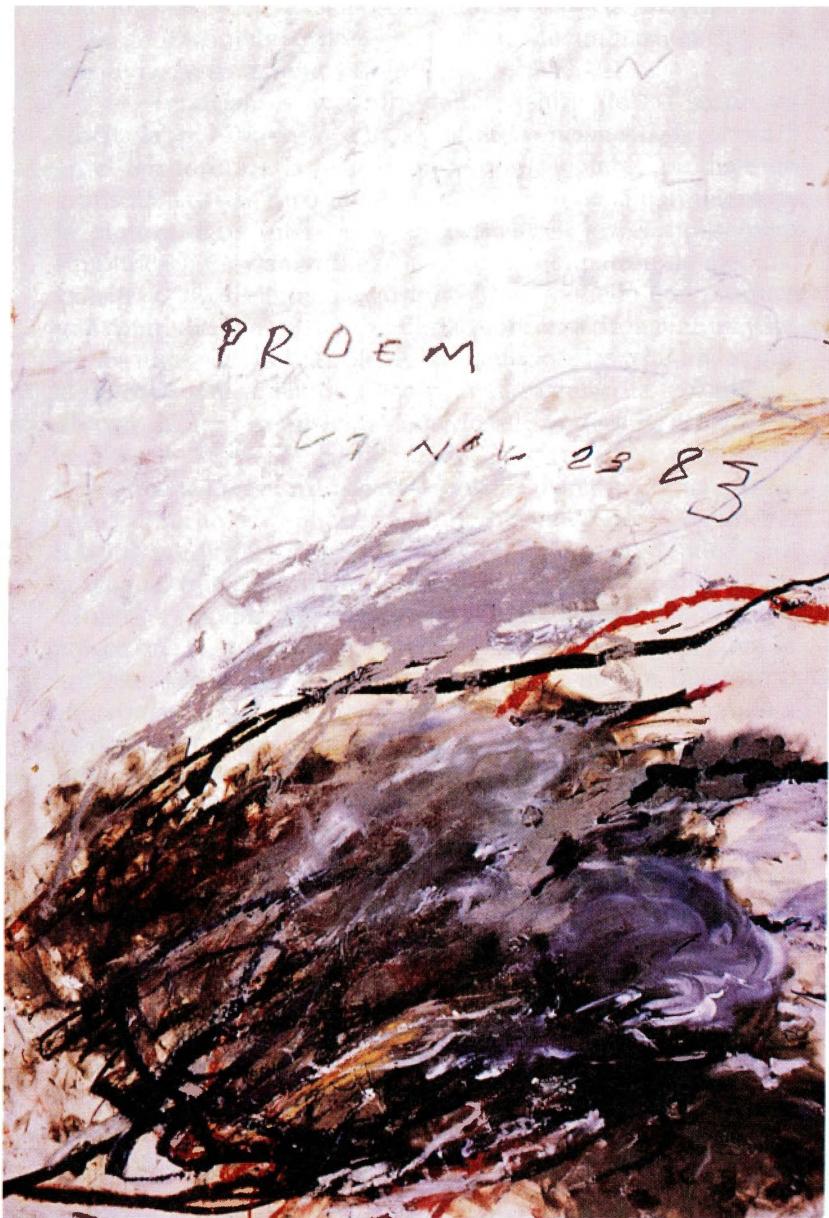
¿Soporte?

TW parece ser “anticolorista”. Pero, ¿qué es el color? Ante todo, un placer. Y este placer existe en TW. Para entender esto habría que recordar que el color es *también* una idea (una idea sensual): para que haya color (en el sentido placentero del término), no es necesario que el color se someta a medios enfáticos de existencia; no es necesario que sea intenso, violento, rico, ni siquiera delicado, refinado, raro, ni tampoco extendido, pastoso, fluido, etcétera; en resumen, no es necesario que haya afirmación, *instalación* del color. Basta con que aparezca, con que esté ahí, con que se inscriba como un rasguño de alfiler en la comisura del ojo (metáfora que en *Las Mil y Una Noches* designa la excelencia de un relato), basta con que desgarre algo: que esto ocurra ante el ojo, como una aparición (o una desaparición, ya que el color es como un párpado que se cierra, un leve desmayo). TW no pinta el color; lo más que se podría decir es que colorea; pero con un modo de colorear ralo, interrumpido y siempre en vivo, como si estuviera probando el lápiz. Esta pizca de color permite leer, no un efecto (y menos aún una verosimilitud), sino un gesto, el placer de un gesto; ver cómo nace de la punta de sus dedos, de su ojo, algo que a la vez es esperado (ese lápiz que sostengo sé que es azul) e inesperado (no sólo no sé qué azul saldrá, sino que aunque lo supiera seguiría sorprendiéndome, pues el color, al igual que el *acontecimiento* se renueva cada vez; es el *toque* precisamente lo que produce el color, igual que produce el placer).

¿Qué es entonces lo que sucede en una tela de Twombly? Una especie de efecto mediterráneo. Sin embargo, este efecto no aparece “congelado” en la pompa, la seriedad, el drapeado de las obras humanistas (hasta los poemas de un espíritu tan inteligente como Valéry siguen estando presos de una como “decencia”

superior). En el acontecimiento, Twombly introduce a menudo una sorpresa (*apodeston*). Esta sorpresa toma la forma de una incongruencia, una irrisión, una deflación, como si se desinflara con brusquedad la hinchazón humanística. En la *Ode to Psyche*, un discreto patrón de medida en una de las esquinas se ocupa de “romper” la solemnidad de un título que no podría ser más noble. En *Olympia*, en algunos puntos aparece un motivo “torpemente” trazado a lápiz, semejante al dibujo de un niño que quisiera dibujar mariposas. Desde el punto de vista del “estilo”, valor de gran altura que suscita el respeto de todos los Clásicos, difícilmente podría haber nada más lejano del *Voile d'Orphée* que esas líneas infantiles propias de un aprendiz de agrimensor. ¡Y qué gris el de *Untitled* (1969)! ¡Qué belleza! Dos finos trazos blancos suspendidos de través (de nuevo el *Rarus*, el *Ma japonés*); podría parecer algo muy zen; pero dos cifras apenas legibles bailan sobre esos trazos y remiten la nobleza del gris a la ligerísima burla de una hoja de cálculo.

A no ser que... precisamente gracias a tales sorpresas las telas de Twombly encuentren lo más puro del espíritu del zen. En efecto, en la actitud zen existe una experiencia, de gran importancia, que se persigue sin ningún método racional: se trata del *satori*. Esta palabra suele traducirse muy imperfectamente como “iluminación”; algunas veces, con más acierto, por “despertar”; sin duda, se trata, para que profanos como nosotros podamos hacernos una idea, de una especie de sacudida mental que permite acceder, sin recurrir a ninguna de las vías intelectuales conocidas, a la “verdad” budista: verdad vacía, desconectada de las formas y las causalidades. Lo que resulta interesante para nosotros es que el *satori* zen se persigue por medio de técnicas sorprendentes, no sólo irracionales, sino también, y sobre todo, incongruentes, que desafían la seriedad que atribuimos a las experiencias religiosas: tan pronto es una respuesta “sin pies ni cabeza” que responde a una difícil pregunta metafísica, como un gesto sorprendente que consigue romper la solemnidad del ritual (es el caso del predicador zen que en medio del sermón se detuvo, se descalzó, se colocó una sandalia sobre la cabeza y abandonó así la sala). Tales incongruencias, esencialmente irrespetuosas, tienen la propiedad de conmover el espíritu de seriedad que tan a menudo sirve de máscara a la buena conciencia de nuestros hábitos mentales. Al margen de



*Proem*, 1983, lápiz, óleo y crayola  
sobre papel, 100 x 70 cm.

cualquier perspectiva religiosa (con toda evidencia), determinadas telas de Twombly contienen ese tipo de impertinencias, de sacudidas, esos mínimos *satoris*.

Tendríamos que considerar, dentro de las sorpresas suscitadas por Twombly, a todas las intervenciones de la escritura en el territorio de la tela: siempre que Twombly produce un grafismo hay una sacudida, una conmoción de la naturaleza de la pintura. Esas intervenciones pertenecen a tres tipos (para simplificar). En primer lugar las marcas del patrón de medida, las cifras, los diminutos algoritmos, todo aquello que produce una contradicción entre la inutilidad soberana de la pintura y los signos utilitarios del cálculo. A continuación, las telas en las que el único acontecimiento es una palabra manuscrita. Por último, de una manera extensiva a esos dos tipos de intervención, la constante "torpeza" de la mano; la letra de Twombly es exactamente lo contrario de una apostilla o un tipograma; parece haberse hecho sin aplicación; y, no obstante, no es realmente infantil, porque el niño sí que se aplica, remarca, redondea, saca la lengua; trabaja muy duro para hacerse con el código de los adultos; Twombly se aleja de este código, lo afloja, lo arrastra; parece que su mano entra en la levitación; como si la palabra se hubiera escrito con la punta de los dedos, no por disgusto o aburrimiento, sino por una especie de fantasía que defrauda a los que esperan otra cosa de la "hermosa mano" de un pintor: así se llamaba en el siglo XVII al copista que tenía una hermosa letra. ¿Y quién podría escribir mejor que un pintor?

Esa "torpeza" de la escritura (inimitable, sin embargo: intentadlo si no) tiene efectivamente en Twombly una función plástica. Pero aquí, como no estamos hablando de Twombly desde el lenguaje de la crítica de arte, insistiremos en su función crítica. De forma indirecta, a través de su grafismo, Twombly introduce casi siempre una contradicción en su tela: lo "pobre", lo "desmañado", lo "torpe", al unirse con lo "enrarecido" actúan como fuerzas que destruyen la tendencia de la cultura clásica a hacer de la antigüedad una reserva de formas decorativas: la pureza apolínea de la referencia griega, sensible en la luminosidad de la tela, la paz auroral de su espacio, se ven "sacudidas" (tal es la palabra del *satori*) por lo ingrato de sus grafismos. La tela parece llevar a cabo una acción contra la cultura, cuyo discurso enfático abandona para no dejar filtrar más que la belleza. Se ha

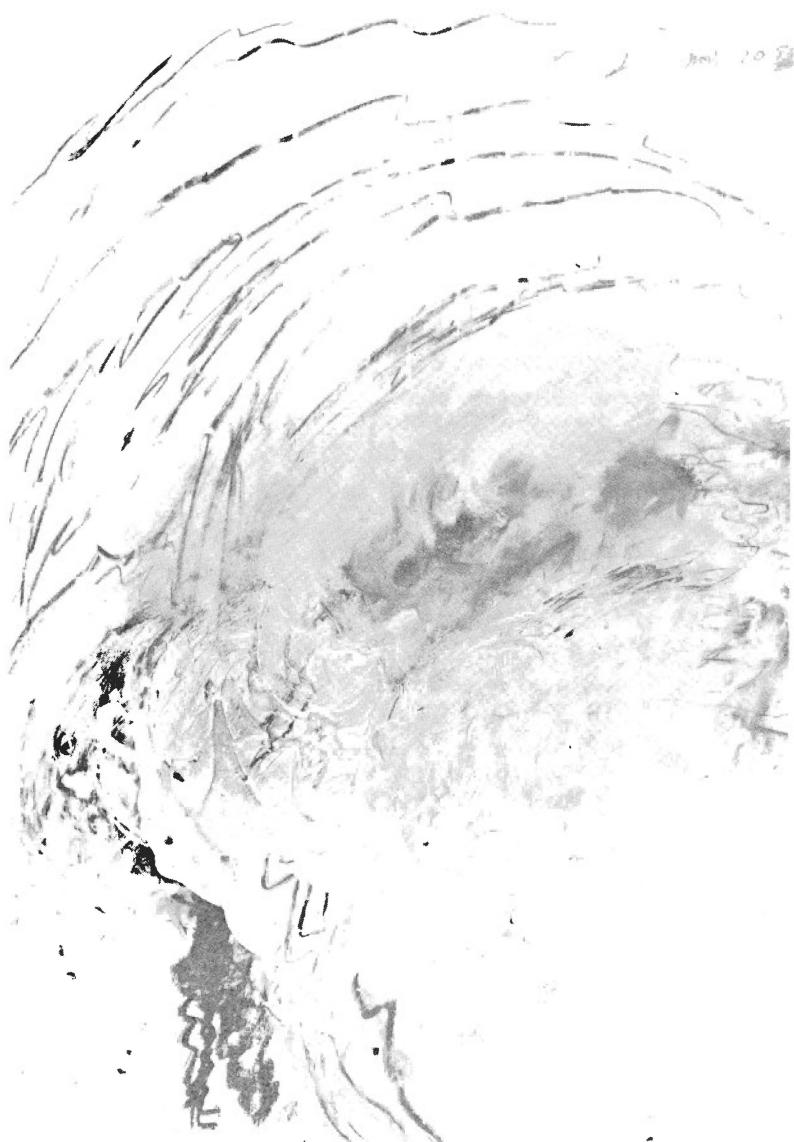
dicho que el arte de Twombly, al contrario que el de Klee, no conlleva agresividad ninguna. Eso es cierto si concebimos la agresividad en un sentido occidental, como expresión excitada de un cuerpo contenido que estalla. El arte de Twombly es un arte de la sacudida, más que de la violencia, y a menudo sucede que la sacudida es más subversiva que la violencia: ésta es precisamente la lección que nos dan ciertos modelos orientales de conducta y pensamiento.

Y, para acabar, voy a volver sobre la noción de "Rarus" ("diseminado"), que considero algo así como la clave del arte de Twombly. Arte paradójico, incluso provocativo (si no fuera tan delicado), en cuanto que su concisión no resulta solemne. En general, lo breve aparece apretujado: el enrarecimiento engendra la densidad y la densidad el enigma. En Twombly se da otra desviación: es verdad que hay un silencio o, para ser exactos, una ligera crepitación, muy sostenida, de la hoja de papel, pero este fondo es en sí mismo una potencia positiva; invirtiendo las relaciones habituales en la factura clásica, se podría decir que el trazo, el plumeado, la forma, en resumen, el acontecimiento gráfico, es lo que permite a la hoja de papel o a la tela existir, significar, gozar ("El ser –dice el Tao– ofrece las posibilidades; éstas se utilizan gracias al no-ser"). El espacio tratado así deja de ser enumerable, sin dejar por ello de ser plural: ¿y no es esta oposición, apenas sostenible, ya que excluye a la vez a la unidad y el número, a la dispersión y el centro, lo que permite interpretar la dedicatoria de Webern a Alban Berg: "Non multa, sed multum"?

Hay modos de pintar excitados, posesivos, dogmáticos; imponen el producto, le confieren la tiranía de un fetiche. El arte de Twombly –y en ello consiste su enseñanza, y también su singularidad histórica– *no quiere apoderarse de nada*; se sostiene, flota, deriva entre el deseo –que, sutilmente, remeda a la mano– y la cortesía, que es la manera discreta de despedirse de todo deseo de captura. Si tuviéramos que situar esta enseñanza, la tendríamos que ir a buscar muy lejos, fuera de la pintura, fuera de Occidente, fuera de los siglos históricos, en los precisos límites del sentido, y, de acuerdo con el *Tao Te King*, decir:

Produce sin apropiarse de nada,  
Actúa sin esperar nada,  
Acabada su obra, se separa de ella,  
Y porque no se ata a ella,  
Su obra habrá de permanecer.

Fragmentos de “Cy Twombly o «Non multa sed multum»”, incluido en *Lo obvio y lo obtuso. Imágenes, gestos, voces*, tr. C. Fernández Medrano, 2da. ed., Barcelona, Paidós, 1992.



*Sin título*, 1983, lápiz, óleo y crayola  
sobre papel, 100 x 70 cm.

# La mano desasida

Fragmento

Martín Adán

...en Machu Picchu el poeta ha encontrado un gran escenario histórico para cuestionar la historia, un inmenso telón de fondo para medir sus obsesiones, un símbolo que por sí mismo es la otra mitad de su poema. Desde esas alturas Adán precipita un vértigo de interrogaciones que van disolviendo y creando sentido en la repetición. Tal vez inadvertidamente, Adán llega a la salmodia, al *mantram* oriental donde la recurrencia de los sonidos convoca los sentidos.

Mirko Lauer

¿Qué palabra simple y precisa inventaré  
Para hablarte, Mi Piedra?  
¿Qué yo no me seré mi todo yo,  
La raíz profunda de mi ser y quimera?  
¡Tu crees estar arriba, honda en tu cielo,  
Y me estás tan enquistada en mi vida muerta!...  
¡Ay, Machu Picchu, pobre rostro mío,  
Mi alma de piedra,  
Exacta y rompidísima,  
Innumerable e idéntica,  
Vuelo del alma mineral,  
Esencia de conciencia de relabrada fuerza!...  
¡Ay, Machu Picchu, hueso mío de presencia  
Cuándo estarás de mi defuera!...

Yo me llegue a tí,  
Con la mirada exhausta y repleta  
Del que vio el astro

Que yo mismo ya era.  
¡Dios humanísimo,  
Casa sin puerta,  
Prendido como yo de la roca  
Que afiló con su ciencia,  
El releer del troglodita  
Y la malicia de la abuela!

¡Burla perpetua a los que creen saberle, y llegan  
A cada minuto  
Con su cicerón y su Kodak y su maleta!  
¡Burla divina  
Como es todo dios que no se disgrega!  
Toda superficie y realidad,  
Está presente y latente.  
El hombre y menester que ya olvidaste  
Y el tiempo tuyo, el ascua que te quemé si te enciende  
Que te atormente.  
Todo está, porque es una sola  
Y nació de su propio vientre,  
Y lo que no es ya y no es nada  
Sino Yo mismo, mi crearme y mi creerme.

¡Cree, Arquitectura,  
Cree, Cree!...  
El Angel no bajó: que es sueño o cirro  
Tu piedra es mano humana, feble, lueñe...  
Estarás manando siglos y rindiendo rocas  
Rompida fuente de fatal vertiente  
Muda, repetida la palabra.  
El decir, ¿quién lo dice... ¡madre honda de mis sienes!  
Sino la memoria, la malicia, la malaria?...  
¿Quién echa al Diablo de sí mismo  
Sino la Nonata?...  
¿Reconoces tu grito  
Que huye sordo y ciego, por entre pasiones y algas?  
Que no obra sino el vago origen ciego  
Y el espíritu primordial de la nostalgia.

Soy el alma y el cuerpo  
Y roca y río,  
Y nada y todo, que si no, no fueran  
Ni el cielo ni el abismo.  
Y yo escucho al borracho,  
Que repite su destino,  
Y al turista que sube por tu pierna,  
Y te llega al ombligo,  
Y no nace otra vez, y no es ninguno  
Sino mi paso y mi peligro.  
¿Cuándo seré en tu piedra,  
Hondo, muy hondo, así para mi lirio?  
¡Amor, solo en su lecho!...  
¡Este estarme a dudar, mi dicha, mi instinto!...

Si no era nada sino en mí mi sima,  
Si no era nada sino mi peligro,  
Si no era nada allá sino mi paso,  
¡Que vengan todos, con su hedor y siglo!  
¡Que venga el extranjero que me extraña!  
¡Que venga el mal hallado!  
¡Que baje el buey subido desde arriba!  
El de belfo verde desde humano vicio!  
Y que ronca y remira porque nace  
De vientre ajeno, que jamás es mío.  
¡Aquí estoy muriéndome!  
¡Así es toda vida!  
¡De buey que rumia y que remira  
Y de yo que agoniza y agonizo!

¡Sí, por donde llegaste hasta tu ser, El que eres!  
¿Por mí? ¿Por qué número de estar y vigilia?  
¿Adónde fuiste fuerza y duro de aluvión  
Que ya no te cupo tu interminable medida;  
Yo mismo, naufrago de tierra,  
Naufrago de polvo y ceniza?

Sí, era todo, sí, pero la cosa  
Estuvo entonces entre las palabras,  
Donde yo no sabía si yo era  
Frente al número de la nada.  
Y el cholo, el hedor, el sombrero,  
Y alguna inimputable mirada.  
Y lo sin razón, en absoluto, aquello  
Que nunca fue ni será nada.  
Y el fraile aquel de las grandes ojeras,  
Que viene de cobrar por su misa,  
Y los melones, que aún me enternecen,  
Y la Realidad todavía.  
Y tú, el ejemplo, exacto, aterrador,  
Esqueleto de la maravilla.

Cuando el Tiempo se detenga un tiempo,  
Y esté escuchando la niña,  
Y cuando todo sea el ojo limpio,  
Y el agua limpia;  
Y cuando todo no sea nada,  
Sino mi peso sobre mi sonrisa,  
Entonces echarás el cimiento sensible, la raíz y el humano,  
Machu Picchu, fronda y aire de mi vida.

Tú no eres bello porque no soy bello  
Yo. Eres apenas profundo estar arriba  
De todo su vuelo interminable. Eres el ala que ya voló  
Y que bate todavía.  
Cuando tú mueras, morirá el Hongo  
Y morirá el Aire. Y morirá el Día.  
¡Pero será la Noche, el otro tiempo  
De vivir la vida!  
¿Y cuándo volveré a donde nunca estuve  
En transporte de orgasmo y alegría?  
¿Cuándo será mi ser? ¿Cuándo mi mano  
Ha de asir su ventura fortuita?  
¡Pero tú, Machu Picchu,  
Te yergues sobre ti, porque vacilas!

Cuando no seas nada sino el himno del ansia  
¡Qué difícil serás, La Arquitectura!  
¡Que fácil la Poesía!

Todo lo ignoras porque eres de piedra,  
Todo lo ignoras porque es otro el día;  
Todo lo ignoras porque es otro el río  
Y sigue siendo así mi todavía.  
Nada es en realidad sino de enfrente,  
Y con mi mano encima, encallecida.  
¡Cuando tú sepas por qué fue la ojera,  
Cuando tú sepas lo de mi camisa,  
Cuando lo sepas todo, piedra noble  
Si lo sabes, piedra caída!  
Vivían todos porque ya vivían  
¡Que todo caiga, Piedra!  
Todo reviva,  
Todo sea,

La otra vez, el tiempo  
El tiempo de minúscula e idea,  
Este cuerpo de estar  
Y de amor de belleza  
¡No separar en rima,  
Todo sea del pie a la cabeza!

¡Toda la letra que no se interpreta  
Todo será en un día,  
Mi sudor de verano,  
Y mis pies sucios,  
Y mi vida por de fuera  
Todo lo que no soy y que me viva  
Ya lo sé, yo enfermo de mi primavera!

Todo será como es, no es otro modo  
Ni manera sino su naturaleza,  
Nada en el mundo es otra cosa  
Esta nada, esta tierra.

No eres olé. Eres la pura piedra,  
Eres el viento, el pelo en mi frente,  
La fealdad, la exactitud exacta  
¡Nada es sino eres tú, pues eres!  
¿Quién te hizo, Dios Mío?  
¿Qué misterio  
Hizo el otro misterio de sus sienes?  
¿Dónde está el ser, dónde la mina,  
Por dónde al pubis de la virgen verde  
Subió aquel humano no maduro  
De los ojos alegres?  
¡Aquel humano que yo fui  
Y que nunca vuelve?  
Tú, que me das la palabra,  
Sí, tú, dame la mano,  
¡Llévame arriba, llévame al ansia,  
Llévame a donde no sé si mi pie existe,  
Ni cuándo el límite acaba!  
¡Déjame ser como tú eres  
Déjame ser de piedra y labra!  
¿Dónde estará mi piedra?  
¿Dónde pediré mi limosna?  
Yo soy un casto,  
Yo tiemblo ante el ombligo de la sombra.  
Yo, ante tu piedra, bajo de repente,  
Yo ya soy un turista con su gorra.

¡Arquitectura, cree!  
¡Cree, crea, eres la mano humana,  
La cosa medida y dolida,  
La plenitud del ansia,  
Lo que hacemos cuando habitamos y dudamos.  
Encima de tu piedra está el cielo.  
Si no es tu piedra, no es nada,  
Nada es, Piedra Mía,  
Si no tu dureza y tu distancia  
Sino yo que no fui y que nunca muero  
Desde mi palabra.

Cuando habitamos, es el verso  
El crimen y el criterio, la misma vida.  
Allí donde lo neocolonial,  
Donde apestaban los provincianos,  
La carne inmunda, el cigarrillo rubio,  
Y la corbata y el instinto.

Todo era, sin duda. Todo era.  
Tú, ternura tremenda, tú, sin tino,  
Tú, manera de estarte ante tu cosa,  
Tú, de constancia e hipó,  
Tú, de estarte allá arriba,  
Tú, de caerte por mí mismo,  
¿Qué importa todo sino es tu deseo?

Y todo era vivir  
El viejo comía,  
Todo era lejos porque tú no estabas.  
Tú, Machu Picchu, ausencia de presencia,  
Piedra de proporción, cosa del día,  
Vivida y sueño de la noche, exactitud temida,  
Nada sino mi ser en otra piedra,  
Ten cualquier realidad parecida.  
Me gustan los museos donde yazgo.  
Todo es tu espíritu en el alma mía.  
Todo es engaño, pero yo no soy  
Sino mi mano desasida.  
Vendrán doctos y lupa, y sin embargo  
Yo soy este hombre de mirada huida,  
Este estar en el sitio, este terror  
Ante la Tierra, ante la vida.  
Tu tristeza, Dios Mío, y tu errar en humano  
Como yerro yo con mi sabiduría,  
Sin saber dónde estar en lo que hiciste  
Para mi pie y mi sabiduría.

Tomado de Adán, Martín. *Antología*, edición de Mirko Lauer,  
Madrid, Visor, 1989.

## Referencias

- Martín Adán (Rafael de la Fuente y Benavides 1908-1985), poeta nacido en Lima, Perú, inició su extensa obra poética en 1927. *La mano desasida*, trabajado durante diez años, y publicado en su versión definitiva en 1980, vasto poema de unos 8,000 versos, casi trescientas páginas, lo coloca entre los más importantes poetas latinoamericanos de este siglo.
- Roland Barthes (1915-1980). Ensayista francés, autor de *El grado cero de la escritura* (1953), *Mitologías* (1962), *Critica y verdad* (1966), *El placer del texto* (197) y *Fragmentos de un discurso amoroso* (1977), entre otros libros.
- João Cabral de Melo Neto, poeta, ensayista y dramaturgo brasileño nacido en Recife en 1920. A partir de *El ingeniero* (1945) ha publicado más de quince libros de poesía.
- Nicanor Parra, poeta chileno nacido en 1914. En este número incluimos fragmentos de la “transcripción” que Parra hizo de *El Rey Lear*, de William Shakespeare. En el número anterior, el artículo “Parra traduce a Shakespeare”, de Ma. de la Luz Hurtado, explica cómo Parra enfrentó el texto dramático original para lograr su traducción.
- Marina Tsvietáieva (1892-1941), poeta, ensayista y narradora, es una de las grandes figuras de la literatura rusa de nuestro siglo. El ensayo que presentamos en este número fue traducido especialmente por Selma Ancira para *Poesía y Poética*.
- Cy Twombly, pintor norteamericano nacido en 1928. En los años cincuenta participó en el Black Mountain College, en la época de su apogeo. Actualmente vive en Italia.