

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 transmita 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 distinguen 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 irremediamente 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 contruidos. 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 recompuesto 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 suplantarse 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.

Fragmentos 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 trajés
que ninguém nunca abençoou,
nós, desabençoados dos padres.

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

depois, a policia, 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.

Cosa de puntuación

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

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, despelandose
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.

Homenaje a Paul Klee

Tuvo el insano proyecto
de envejecer sin rutina;
y lo vivió, despellejándose
de la piel que lo tenía.

Sin miedo, lavaba sus manos
de lo que hasta él venía siendo:
de noche saltaba los muros,
salía 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 lâ, 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.

Explicação 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 Paraibuna *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.