

PREFACIO DE UN LIBRO QUE NO LLEGÓ A SER PUBLICADO

Antonio Miranda, Caracas, 1969?.

Nota introductoria: el presente texto ha sido escrito a pretexto de servir de prefacio a una antología de poemas de Antonio Miranda que no llegó a publicarse y que, guardadas las concepciones “fechadas” de la argumentación, se decidió llevar a público para el entendimiento de sus concepciones estéticas de aquel momento. En cierta medida, podría estar refiriéndose a los poemas que fueran incluidos, dos o tres años después, en la 6ª. Edición de **Tu País está Feliz** que, contrariamente a las ediciones anteriores (que incluían solamente los textos del espectáculo teatral), presenta otros poemas del autor.

La selección de poemas aquí presentada no pretende ser *representativa* de ninguna teoría preestablecida, o sea, que no *ilustra* ninguna exposición imaginativa (y frecuentemente pedante) de un nuevo *ismo* de la moda, negando a todo cuanto le precedió (y lo que es más triste, negándose a si mismo, como antecedente de otro ismo necesario, que le hará *tabula rasa*, en un círculo vicioso...)

Quizá un lector precipitado pueda interpretar, de lo dicho, primero que no creo en los valores históricos (y estéticos) que presuponen estos ismos y, segundo, en contrapartida, que creo en los valores absolutos del arte, intemporales e ahistóricos. Yo soy más ecléctico, no me seducen estos radicalismos esquemáticos en que a veces caen los críticos y los académicos en una intención pedagógica y simplista. Para mí – y perdonen que hable en primera persona – la génesis de un poema *no* obedece a esas fórmulas rígidas; al contrario, ellas son una abstracción. Quien pretenda subordinar -¡y cuantos cometen ese error!- una obra a una teoría, irremediablemente fracasa puesto que un poema, un cuadro, una partitura musical, lo que sea, no nace en el nivel de la conciencia y del intelecto *puros* sino más allá, en el lenguaje solamente posible a través de la intuición y – aunque sea arriesgado decirlo – del instinto.

Pienso con Picasso: “yo no busco, yo encuentro”. Esa frasecita mágica contiene una verdad trascendental. Herbert Read, en un agudo estudio de la “originalidad” en el arte (1967) dijo:

Debemos definir la originalidad como un fenómeno que no existe antes de un momento de tiempo específico, y que cuando tal momento es traído a la existencia “se desarrolla” en la mente como imagen o hecho. Si la reacción de que nos tornamos conscientes es material o inmaterial, plástica o conceptual, un trabajo de arte o una observación, no importa por ahora. Pero debemos elucidar nuestra noción de “traer a la existencia”. Esto significa más que una creación, en uno o más personas, un estado de conciencia. Podemos tener conciencia – de una forma intuitiva, de la esfera de las esencias – ideas, cualidades, atributos que son suficientemente universales para tener ubicación. Son “intangibles” pero no inconcebibles”.

Por supuesto que H. Read no niega la originalidad como tal sino el deseo de originalidad tan cara a ciertos “vanguardistas” afiliados a ismos intelectualizantes.

“El pensamiento puede ser original – observa Vivante – si está volteado para realidades, pues la realidad de las palabras es esencialmente la realidad de la vida”. Esto presupone lo opuesto al ejercicio de la poesía como un mero experimentalismo desvinculado de un contexto real más amplio. Esto nos lleva a otro aspecto del problema: a la diferencia fundamental entre “vanguardia” y “contemporaneidad”. Defendí la primera; ahora defiendo la segunda. Con esto no estoy negando a mí mismo ni a lo que escribí entonces. Pienso con Descartes que tenemos que dudar siempre y siempre de nuestras “verdades”, someterlas a pruebas constantes en un proceso de re-ecuacionamiento propedéutico. La realidad no es estable, es dinámica. Así la realidad que exprese el arte no será la apariencia de las cosas sino su verdad esencial. Digo cosas porque el pensamiento no trabaja sin una base formal (lo afirmó Heidegger) sin una experiencia previa. Todo lleva a lo mismo: no se puede producir en el vacío de una teoría, ésta presupone una realidad, y lo que expresa el arte de esta realidad es su verdad universal, no su apariencia, de lo contrario (y esto sucede más a menudo de lo que se supone) el poema, el cuadro, la escultura o los nuevos productos híbridos del arte no tendrían valor ni expresarían algo a los demás.

Jorge Isaacson (196?) nos recuerda que *“aceptar la existencia de una poesía de vanguardia implica, dialécticamente, la existencia de una poesía de*

retaguardia. *Si la poesía es forma emocional del conocimiento, si la poesía es la cantable cristalización de nuestra experiencia, mal podemos intentar clasificaciones de la poesía que atiendan a meras proposiciones formales y que, aún teniendo validez en sus zonas originales, no pueden ser exportadas como los demás “productos elaborados” que nos imponen las metrópolis”.*

Creo, pues, en una contemporaneidad de la poesía, en una expresión virtual del mundo de creencias y vivencias que consubstancian nuestra existencia – la del poeta como un *ser-plural*, o el “yo-tu” de que nos habla Isaacson reiteradamente. Si la vanguardia significa un mero modismo, fórmulas mágicas para armar y desarmar poemas, no acepto el término. Si por vanguardia entendemos no una sumisión ortodoxa a cánones “poéticos” pré-fabricados, importados o ensamblados anárquicamente son mas bien una demostración, o mejor, manifestación personal, auténtica de una realidad en una forma artística adecuada, entonces acepto la denominación. Aquí llegamos a otro punto de máxima importancia, el de la adecuación feliz entre forma y contenido, la que ha sido el verdadero problema de toda poesía, y por ende, del arte en general. No puede haber, por supuesto, forma sin contenido, salvo en el plan estrictamente conceptual y, asimismo, como expresión de contenidos anteriores, en una suerte de abstracción. Pero, si bien es cierto – o sea, que no se piensa en el vacío de cosas – es también cierto que ni todos los poetas somos capaces de encontrar, para los poemas, la forma que mejor correspondan, sino que tratan de “ensamblar” las ideas, las visiones en formas ya vulgarizadas por la tradición. El *verso-libre* (designación un tanto infeliz) ha abierto las compuertas en que se estagnaba la poesía en arquetipos y fórmulas consagradas y repetidas, y que condicionaban (y condicionan todavía) la creación a compartimientos estanques estagnadores. Claro está que un gran poeta todavía será capaz de escribir un gran soneto así como ni todo verso-libre es moderno en la medida en que pretende el autor... El problema es más complejo todavía. Lo que minimiza la poesía, lo que la desfigura y la desprestigia es la esterilización de las formas mediante un proceso de repetición, de “industrialización”, vulgarización, creación “en serie”, propia de autores mediocres y comodistas – incluyendo a algunos “avanzados” que se valen de estilos ajenos para, en un complejo provinciano, demostrar su “vanguardismo” o su filiación a la moda alienígena.

El problema del contenido y la forma exige un poco más de discusión. Al fin y al cabo, la forma es la que hace que una obra de arte sea valedera y no el tema de que trata, como la mayoría de la gente considera. El tema, en si mismo, no constituye ninguna garantía de éxito, no es literatura ni es poesía. *“La palabra*

del poeta es constantemente relacional, por eso sus poemas no son una mera yuxtaposición”, nos lo paga Isaacson. La poesía resulta así, pues, una manifestación de su sabiduría y no el ejercicio de su erudición.

Un poeta no es un filósofo, aunque haya poetas filósofos y filósofos poetas. El pensamiento poético tiene sus propias leyes. Ambos – el filósofo y el poeta – pueden llegar al mismo concepto por diferentes vías, el primero por un mecanismo operacional mental, el segundo por un proceso creador autónomo. Puede que lleguen a un mismo objeto aunque mediante caminos diversos. Yo, particularmente, creo más en la verdad de la poesía – *que es única en cada poema* – que la verdad de la filosofía que es siempre relativa porque no construye un objeto en si misma, sino que es expresión de otros objetos ¡que me perdonen los filósofos! Cuando un filósofo llega a ser un creador deja de ser filósofo para ser un poeta.

La poesía resulta entonces una manifestación más del lenguaje. La poesía escrita – limitamos la idea a un campo específico – es un lenguaje escrito que, sin embargo, como una parte del todo que es, guarda relación con el todo de que participa, o sea, con el lenguaje mismo. Esto exige del poeta una visión más amplia de la que suele atribuirse al poeta (y la que, infelizmente, algunos poetas se atribuyen) y el manejo de una vasta gama de conocimientos. Mallarmé decía que la poesía no se hace con ideas sino con palabras. Es más: también con vacíos, con variaciones tipográficas, con movimientos reales o virtuales. El autor de “Un coup de dés...” no fue tan específico pero su definición engloba esta afirmación que agregamos. Él nos habla del “silencio”, de la “contención”, de la página en blanco como material fundamental a tomarse en cuenta en la creación poética y ahí está su célebre poema en el cual se vale de los vacíos como *elementos significativos y significantes* y no gratuitos como en otros poetas. El espacio en la poesía puede (y debe) ser funcional, puede ser orgánico. El poeta que no esté consciente de esto escribirá una poesía plana. Aquí llegamos al verdadero objeto de este trabajo: servir de prefacio a una modesta selección, un tanto al azar, de mis poemas. Los poemas están fechados no tanto para demostrar, cronológicamente, una posible “evolución” (entendemos por evolución en arte otra cosa, y esto sale de nuestros propósitos del momento) sino tan sólo, tomar en cuenta la temporalidad exclusiva del autor, una simple referencia histórica que no es del todo gratuita.

No pretendemos, tampoco, *justificar* los poemas mediante un prefacio más o menos convincente, valiéndonos de autoridades, en una exposición que a

veces suena enciclopédica pero que, en verdad, tan sólo expresa gratitud a estos pensadores que nos apoyaran a encontrar una verdad actual. No pretendo justificar nada. Creo que explicar un poema es negarlo.

Jamás estuve verdaderamente ligado a movimientos y a grupos literarios. No lo hice deliberadamente sino porque no tuve la oportunidad de hacerlo. Con los “concretos” y “neoconcretos” de Brasil no llegué a afiliarme, en parte porque los grupos suelen ser un tanto cerrado en la escogencia de sus participantes y egoístas para con los nuevos. Llegué a las experiencias concretistas (acepto la clasificación para simplificar las cosas) por vías propias y por influencias similares a las que sufrieron o vivieron los integrantes de éstos grupos: por el estudio de los “calligrammes” de Apollinaire, los poemas montados por Mallarmé, los trabajos de Cummings, los “Cantares” de Ezra Pound, el poema “A Luta Corporal” de Ferreira Gullar, reconociendo que estas lecturas han sido propuestas por los participantes de los grupos Concreto y Neoconcreto en las revistas y suplementos literarios de su iniciativa. Principalmente los textos publicados en el memorable *Suplemento Dominical do Jornal do Brasil*, donde llegué a publicar trabajos. Al principio llamé a estas experiencias “popegospacios”, “poegoautomatas”, etc, etc... Hoy no importan más las denominaciones. Trato simplemente de rescatar estos trabajos como verdades propias más que como ilustraciones de una idea: ellos son ideas en sí mismos, materializados en palabras y montajes específicos. En el caso de “*loco mo tora*” está obvio que *el poema es la estructura*. Es el caso de los demás de este grupo de experimentaciones verbales. Sin la estructura no hay significado posible. Es el movimiento óptico, ese cientismo tan de moda hoy, esa disposición tipográfica la responsable por la validez del trabajo, de lo contrario, para citar el mismo ejemplo, la palabra “locomotora” sin la movilidad virtual aludida, sería, en la expresión tan oportuna de Carlos Drummond de Andrade, tan solo una *palabra en estado de diccionario* y no, como pretendemos, una palabra poética.

Puede que se acuse de, intentando ser intuitivo, haya sido intelectualista. Es un engaño. No hay captación en el arte sin un esfuerzo por parte del espectador. Si el arte pretende ser una realidad en si misma, si pretende plasmar y contener verdades, el lector deberá esforzarse por estar a su nivel. El arte “*que llega a todos sin esfuerzo algún es la copia de la copia, ya vulgarizada por el uso y abuso*”. Por eso, al inicio de este trabajo, decíamos que estos poemas no quieren ser representativos. Un poema no representa, un poema es. Lukács, crítico consciente del problema también acusa al realismo fácil. Repetimos: la realidad no es la apariencia de las cosas.

No pretendo con estas palabras agotar el tema. Sino más bien motivarlo. Por eso es que hago referencia constantemente a autores leídos, en los cuales el lector interesado encontrará, en la fuente original, estas ideas de una manera más clara y más amplia (y mas completa) que las que yo pueda exponer aquí. En 20 años de ejercicio poético me convenzo de que estoy empezando. Eso no es una falsa modestia. El que se cree realizado en el arte está cerrando su propia sepultura. Yo no estoy absolutamente satisfecho con lo que he escrito hasta aquí. De lo contrario no seguiría escribiendo.

Quien sustraiga de estas palabras mi “engreimiento” o orgullo no conoce la naturaleza del artista. No hay artistas modestos. No es grave ni malo que un artista defienda “su” obra (3) lo que es grave es si cree que ella es la única y la última verdad posible.

La presente “muestra” (cada poema es un “modelo” *per se*) tampoco obedece a un estilo determinado. Esto no significa volubilidad. Estoy e un campo de indagaciones incesantes. Los productos pueden parecer disímiles pero responden a una misma motivación. Quizá se me critique el haber cambiado también de idioma: antes el Portugués ahora el Español. El cambio de idioma tiene dos razones. La primera de orden conceptual: no creo que la poesía pertenezca a un idioma en particular y no veo porque el poeta tenga que permanecer en un idioma como si fuese un compromiso inalienable. “*Yo no reconozco fronteras*, expreso en uno de mis poemas. Nací en Brasil, viví en Argentina un corto periodo y trabajo y estudio actualmente en Venezuela. He sido un nómade hasta aquí. Como ciudadano soy brasileño. Como poeta (si me permiten considerarme como tal) no tengo nacionalidad. A mi me da igual ser llamado de poeta brasileño (Heli Colombani se reía de esto amigablemente en una nota que no llegó a publicar) o ser apodado poeta venezolano. En segundo lugar, si bien la poesía pretenda ser universal en su esencia, se vale del idioma como vehículo. Si pienso en español, si sobre mi influyen las condiciones del medio-ambiente (y ellas son lingüísticas, desde luego), sería contraproducente escribir en la lengua de Camões, porque resultaría quizá inauténtico. Si el resultado es un poema sintácticamente un tanto híbrido y a veces exótico, ese es mi estilo.

No soy una excepción a la regla. ¿Cuántos autores han cambiado de idioma? Ionesco dejó su idioma nativo para escribir sus piezas en francés. Otto María Carpeaux, al revés, dejó de escribir en Alemán, idioma común a más de 100 millones de personas, siguió en Francés y ahora publica sus obras en

Portugués, idioma hablado por más de 100 millones de pero con un público lector más reducido. Fernando Pessoa concibió una poesía extraordinaria en Portugués y llegó a ser considerado de primera magnitud en las letras inglesa gracias a suas *English Poems*. Es más: publicó sus versos bajo varios seudónimos y en cada un de ellos se expresaba en un estilo diferente.

Para mí la poesía es un medio de comunicación aunque no sea tan solo un medio. No existe poesía sin esta relación yo-tu, no el yo Antonio Miranda y el Tú-Fulano de Tal, sino el yo-poeta y el tú-lector ideal. No se trata, pues, de una concesión al público sino la constatación de una condición *sine qua non* de la poesía.

Se me acusa en los últimos poemas de ser “circunstancial”. Circunstancial es la poesía de Carlos Drummond de Andrade, de Cesar Vallejo, de Neruda, de Ernesto Cardenal. Es un mérito, no es un defecto. El poeta que quiera ser “universal” no lo logra si lo hace de afuera hacia adentro, acaba en un intelectualismo barato. Citar, en un poema, a dioses mitológicos y a galacias desconocidas en la persecución de universalismo es confundir la intención con el producto, él rótulo con el contenido.

La poesía de Frost es universal aunque esté hablando el autor de un rincón del mundo, más precisamente de una fracción de los Estados Unidos. La *universalidad* se obtiene cuando esta imagen propuesta por el autor pueda *comunicar* su expresión poética, cuando aquella pequeña isla nombrada por el poeta logre ser la isla que el lector se imagina. Porque lo que vale – repetimos – no es la representación de una cosa o de un hecho determinado sino su contenido universal, y éste tan sólo puede ser captado y transmitido por el poeta, no por acaso el verdadero poeta.

Por último, se podría decir que hay una gran distancia entre un poema como “trigo tren” y “A quien pueda interesar”, Quien lo afirme estará impresionado por la apariencia de los poemas. Ambos persiguen una misma propuesta: expresar vivencias poéticamente, i. e., *formalmente*. Re-crear (la palabra es feliz) el universo en un universo particular: el de la poesía, quizá el único posible para el hombre, porque es cuando él toma conciencia del mundo en que vive.

Parto del principio de que lo más difícil es ser simple. Este axioma presupone una dedicación a tiempo completo a la observación y a la creación, lo que no significa escribir mucho. Muchos poetas fracasan porque quieren *impresionar*

con su vocabulario. Es un error fatal y el público acaba fastidiándose. La poesía se hace con palabras, es cierto, pero en la justa medida. Palabra por palabra no es poesía.

Hay en cierto tipo de crítico (y de lector) la costumbre engañosa de leer *literalmente* y de comparar las ideas expuestas en un poema con la vida privada del autor. Como ser humano el poeta es muy contradictorio. Aún cuando el poeta diga “yo” debe leerse “nosotros”, la totalidad ideal del ser humano que él representa. La influencia en él será subjetiva y no objetiva como se cree. Quizá por eso un poema confrontado con otro poema, a veces poemas de un mismo autor, resulta contradictorio y hasta conflictivo. En Nicanor Parra (4) sobran los ejemplos, yo no soy, por supuesto, excepción.

Quien me acuse de perseguir a la “inmortalidad” a través de la cara que tienen mis poemas impresos está equivocado. Stendhal dijo que conoció a la gloria cuando una mucama rusa dejó caer la bandeja al oír su nombre, que la gloria no era ser condecorado por el zar ni su ingreso a la academia. (Yo prefiero una relación directa con el lector). Cuando un lector repite un verso tuyo, cuando él se identifica con una frase de tu poema, la asimila y se reconoce en ella, se ha establecido la comunicación que todos los poetas aspiramos, y esta comunicación es personal y es anónima. Desgraciados son los poetas cuyo nombre está en toda parte, en la crónica social y hasta en la sopa del medio-día (y perdonen, para terminar, la ironía) pero que nadie, a sana conciencia es capaz de recordarle un solo verso... Y lo que es más grave: ellos constituyen la mayoría en toda parte.

- (1) Según Herbert Read, la “*Originalidad*”, en otras palabras, no es de manera alguna una idea simple en la crítica de la poesía. La verdadera originalidad es meramente una evolución; y, si fuera una evolución adecuada, puede parecer, en último análisis, tan **inevitable** que llegamos casi al punto de vista de negarle toda virtud original” al poeta. “Él simplemente dio el paso siguiente” (p. 24). Más adelante: “Parece que llegamos a la conclusión siguiente: la originalidad existe; puede ser definida como la capacidad de inventar variaciones formales en la técnica de comunicación, y un genio podría ser definido como el artista que tiene la capacidad de dar propiedades atrayentes (la que llamamos belleza o mágica) a las formas que inventa” (p. 29).
- (2) Véase bibliografía (p. 77).
- (3) Herbert Read puso en duda (y otros lo hicieron anteriormente) la autonomía del artista en el proceso creador: “El artista, en verdad, frecuentemente no tiene conciencia de su descubierta – ella se esconde en el fondo del cuadro; o, como Malraux dice, está hecha “a su imagen”. No es intencional, ni deseada. Schiller llegó, hace ya mucho tiempo, a la conclusión de que “la creación de algo nuevo no es realizada por el intelecto, sino por el juego del instinto, partiendo de alguna necesidad interior (p. 27). A propósito de Malraux,

valdría la pena tomarle en cuenta: “*Aunque sea la mente que busca, con mucha frecuencia es la mano que encuentra*”.

- (4) “...Parra dice: “*nosotros condenamos – y esto sí lo digo con todo respeto – la poesía del pequeño diós*”, en “Versos sueltos” afirma: “*yo soy también un dios a mi manera*””. Citado por J. Isaacson (p. 90).

BIBLIOGRAFÍA

ISAACSON, Jorge. **El poeta en la sociedad de masas; elementos para una antropología literaria.** Buenos Aires: Editorial Américalee, s. f. (Nueva biblioteca de Cultura Social)

READ, Herbert. **As origens da forma na Arte.** Rio de Janeiro: Zahar Editores [1967]. 202 p.