

# Breve tratado del poeta artista

A María Teresa Galilea  
y Esteban Mate

En este tratado intento hacer un retrato de un poeta artista que sueña grandes sueños, que trabaja como canta el ruiseñor porque su naturaleza es así. En este tratado intento expresar mi aprecio, el amor que siento por él. Este artista, en realidad, son tres poetas. Este artista siente como un niño, piensa como un filósofo y se transforma como un actor. En él habitan el sentimiento de un niño, el pensamiento del filósofo y el cuerpo del actor. En él se dan simultáneamente la repetición del niño, la transgresión del filósofo y la metamorfosis del actor. El habita en cada uno de estos tres poetas y a su vez cada uno de estos tres poetas habitan en él. Este artista es también un poeta demoníaco, un poeta que afirma o instauro la poética del niño, del filósofo y del actor. El demonio de la afirmación que hay dentro de ese poeta artista es también quien establece la diferencia entre lo uno y lo otro. Pero es además quien permite la metamorfosis, el cambio del niño, al filósofo, al actor. El demonio de la afirmación del artista es el vehículo, el medio que permite también la instauración de la poética del poeta artista, quien afirma el órgano y la función de su poesía.

## I. El Demonio de la Afirmación del Poeta Artista

Este demonio de la afirmación del poeta artista es un excéntrico, un artista demoníaco que carece de centro de gravedad, que carece de identidad propia y que gira de lo uno a lo otro sin jamás identificarse ni con lo uno ni con lo otro. Físicamente yo diría que lleva un *nimbo* en la cabeza, una aureola como la que le pintaban a los santos los pintores de la Edad Media y del Renacimiento. Esta aureola es símbolo de su tránsito y de su fuga, quiero decir, de su intensidad; pero quiero también decir de su desbalance, de su excentricidad, de su locura. Podríamos también decir que el demonio de la afirmación parte de la *Teoría y Juego del Duende* de García Lorca. Pero hay una diferencia radical entre el poeta artista con duende y el poeta artista con demonio, aunque en este ensayo Lorca tiende a confundirlos. El duende, para Lorca, *«es un poder y no un obrar, un luchar y no un pensar»*. Pero el demonio, para nosotros, *es un poder y un obrar, un luchar y también y sobre todo un pensar*. El demonio parte de una poética de perversión, porque parte del desencanto. La empatía ya no lo satisface. El demonio se ha liberado del duende. Lo ha matado. No le interesa que le digan, como dice Lorca del duende: «¡Los días que yo canto con duende no hay quien pueda conmigo!» Por el contrario, no le interesa que puedan con él. No le interesan los aplausos. «¡Todo lo que tiene sonidos negros tiene duende!», dice Lorca. Pero al demonio no sólo le interesa tener sonidos negros sino que le interesa tener también sonidos blancos. Le interesa tener todos los sonidos del arcoiris. Si alguien afirma el negro, él lo negará, y afirmará el blanco. Porque es perverso. Porque le interesa afirmar lo negado. Desde que este artista está endemoniado puede afirmar sin el temor de ofender a nadie. Porque la ofensa es una negación. Implicaría una lucha con lo otro. Y este artista no lucha. Este artista endemoniado afirma.

El demonio ya no lucha porque se ha liberado de la lucha. La lucha implica un combate

entre lo uno y lo otro. Entre un fuerza que lo condena y otra que lo salva. Tal el caso de Lorca en su *Poeta en Nueva York*. Lorca está luchando por salvarse de la maldición neoyorkina. De la maldición de su propio corazón. Por una parte los maricas lo señalan —me refiero a Walt Whitman— por otra parte, él es un marica que no es un marica. Esta es la lucha del duende. El duende quiere salvarse de la maldición. Pero el demonio no quiere salvarse de la maldición porque está convencido de que la maldición es su poesía y sobre todo su poder. Es la diferencia entre Lorca y Rimbaud. O entre Baudelaire y Rimbaud. Baudelaire y Lorca andan con la lucha del duende siempre a cuestas. Les pesa demasiado la carga de la tradición. *Las Flores del Mal* de Baudelaire revelan la lucha del duende. Obsérvese el título. Baudelaire invierte *Las Florecillas* de San Francisco. Nos grita con la voz de su duende que hay flores en el mal, que la maldad es bella. Pero el demonio se ha liberado de todo este esquema. No le interesa decirnos que hay belleza en la maldad, sino que afirma a toda costa la maldad sin imponerle el sistema de la belleza.

La libertad del demonio nace de esta misma poética de la afirmación. La lucha de lo negativo y lo positivo se ha superado. Ahora el demonio afirma lo uno y lo otro. No obstante, para llegar a tener demonio hay que pasar por un proceso de transformación que muy bien ha descrito Nietzsche en «De las tres transformaciones», en *Así habló Zaratustra*. Primero el hombre es un camello que dice «yo debo», luego se transforma en un león que dice «yo quiero», al final llega a ser un niño que afirma su soberana voluntad. «Inocencia es el niño, y olvido, un nuevo comienzo, un santo decir sí», dice Nietzsche y agrega: «Sí, hermanos míos, para el juego del crear se precisa un santo decir sí: El espíritu quiere ahora su voluntad, el retirado del mundo conquista ahora su mundo». De este «santo decir sí», nace también el *demonio de la afirmación* del poeta niño, del poeta actor y del poeta filósofo. No obstante, hay algo en lo que Lorca dio en el clavo. Se trata de la intensidad —de la que Lorca era rey, y se trata del espíritu de la tierra. Esta es la mayor conquista del duende y debemos detenernos en ella. Lo que nosotros rechazamos del duende. Es extraordinario que el duende esté enduendado, o que comience a estar endemoniado. Este comienzo, este duende endemoniado o embrujado —nos dice Lorca— no está en la garganta sino que sube por dentro desde la planta de los pies. No es cuestión de facultad —no dice— sino de estilo verdadero, es decir, de sangre —agrega— es decir, de viejísima cultura, de creación en acto. Ese duende que comienza a estar endemoniado, lo empieza a estar porque tiene un total magnetismo, tiene el espíritu de la tierra, tiene ese poder misterioso que todos sienten y que ningún filósofo explica —dice Lorca repitiendo cierta frase de Goethe. Pero, con ese poder, con esa fuerza misteriosa, el demonio se levanta y le usurpa toda la belleza al duende. Y le implanta un nuevo modo de pensar y una nueva filosofía que aplasta toda posible unión con la tierra. Dejamos entonces el terreno de lo humano y entramos en el terreno de lo inhumano. Podemos olvidarnos de todo lo que nos niega. Afirmamos la pura afirmación del todo. Y la pura afirmación del cero. O del polvo, o de la nada. Se trata de que ya nada de lo que pueda negarnos nos importa ni nos conmueve. El demonio entonces se convierte en una afirmación, en una perversión, en un cinismo, en una ironización de todo, y sobre todo del duende. Hasta de su propio demonio que puede ser destruido por su propio demonio, que puede construirlo de nuevo todo. Entonces el demonio llega a ser simultáneamente el filósofo, el niño, el actor, levantados, afirmados, ironizados, quemados, aplastados, y vueltos a crear. El demonio es entonces la inquisición de una vida. Su estética no escribe versos sino párrafos y los párrafos son *discursos*, son sonetos, son epigramas, son fonemas y morfemas, son *todo*. Incluso lo más elemental y lo más simple. Lo más profundo y lo más horrible.

Hay algo de desbordado, de saturado. Parte de aquella frase latina *Natura Abhorret Vá-*

*cuum*. Sí, el demonio aborrece el vacío porque está endemoniado. Y detesta no el vacío, no el silencio, sino la negación de lo que afirma su propia condena y su propia salvación. Tanto el duende como el demonio son niveles intermediarios, tal como decía *Diotima* en el banquete platónico, niveles intermediarios —repito— que al permitir el comercio de lo divino y lo humano, por medio de oráculos, sueños e interpretaciones, colman el vacío entre uno y otro plano, operan como un vínculo que une el todo a sí mismo. Pero no son lo mismo. Porque el demonio rompe todo vínculo, parte de la ruptura. Y parte del vacío de la negación de la vida que afirma lo divino. Más allá de la vida. Quiero decir, más cerca de *su* vida, de su convicción, de su creencia. Que no se llama nunca nada. Porque no tiene nombre. Y debe nombrarlo todo. Sin saber que ha sido dicho. Debe crearlo de la nada. Y afirmarlo todo.

Y entonces, ya lo decía Nietzsche, y también lo decía Goethe. Está la poética de la afirmación. El demonio no mata la lucha, sino lo que niega la lucha. Mata la tradición y crear su tradición. Mata la memoria. Mata el tiempo. El demonio afirma aún cuando niega. Será siempre un portador de valores positivos, como influencia que uno venera sin osar explicarlo, como inefable y poderoso enigma. El demonio se apodera no sólo de ciertos artistas sino de ciertas personalidades importantes. Napoleón —decía Goethe— tenía demonio. Algo similar afirmó de Byron. Yo diría también que hay personajes literarios endemoniados. Fausto fue un personaje demoníaco. También los personajes de Shakespeare. O los protagonistas de Dostoyevski, Zaratustra, Don Quijote, muchos otros personajes. Pero, desde luego, ese personaje que no tiene demonio es Mefistófeles —y esto mismo le dijo Goethe a su discípulo Eckermanm, quien alguna vez le preguntó si la encarnación del diablo en la literatura tenía rasgos demoníacos. A lo que Goethe le respondió: «No, Mefistófeles es un ser demasiado negativo, y lo demoníaco se manifiesta siempre en una actividad completamente positiva». Y se recordará también aquella célebre frase del *Fausto* de Goethe, cuando Fausto le pregunta al principio de la obra a Mefistófeles: «¿Cómo te llamas?, ¿quién eres tú?» Y Mefistófeles le contesta: «¡Yo soy el espíritu que siempre niega!» La negación, en este sentido, es la misma negación del demonio, de la afirmación, de la vida. Más bien, podríamos decir que Mefistófeles es un pequeño diablo cristiano. Sinónimo de la mediocricidad. O sinónimo del pecado o de las fuerzas del mal.

El verdadero demonio surge en personalidades. Son *personas*. Por esto el demonio no es un duende. El duende no es una persona. El duende es una lucha o una fuerza. Pero el demonio es carne y hueso. Es un personaje literario. Sentimos cuando leemos a esos escritores endemoniados, que no son endemoniados ellos, que son endemoniados porque han creado seres humanos extraordinarios que ya no son duendes, son hombres. *Macbeth*, *King Lear*, *Othello*, *Hamlet*, *Fausto*, *Zaratustra*. Y de la creación de estos seres endemoniados nace la liberación del duende. Incluso Rimbaud creó un personaje endemoniado que se llamó *Rimbaud*. Pero Lorca nunca creó un personaje literario verdaderamente endemoniado, porque nunca se pudo liberar del Lorca enduendado. Incluso yo diría que Artaud creó un personaje literario endemoniado que se llamó Artaud. No estoy juzgando la calidad literaria, porque, particularmente, a mí me gusta más el duende lorquiano que el Artaud endemoniado. Pero en Artaud había una metafísica, una poética que piensa, un pensamiento filosófico que en Lorca no había. Incluso Whitman creó también un personaje endemoniado que se *afirmó* más allá de toda posible negación o afirmación.

De todo esto sale un *personaje*, un hombre, un bandido, un pirata, un *demonio*. Hay un *yo*, no un *él*, en el demonio. Distinción fundamental. El demonio parte de una poética de afirmación del personaje dramático *yo* no *él*. El demonio no explica ni narra ni describe. El demonio *muestra*, es acción y palabra, es nombre y verbo —no adjetivo. Está endemonia-

do. No se acerca —dije— sino que se aleja. No se complace, no se siente satisfecho. Es búsqueda continua. Es tirano o verdugo, no víctima. En la víctima hay sufrimiento que me niega o te niega. En el demonio, si es que hubiera sufrimiento, el sufrimiento sería el del verdugo porque aún siendo víctima no sufría la negación. Afirmaría. O injuriaría. O moriría siendo rey, como King Lear —aún en la total destrucción— se puede ser rey de la profundidad, o rey del propio sentimiento, o rey del propio dolor. Quiero decir, que siendo víctima, mi sufrimiento sería el *más* inconmesurable, el más desbordado, el más trágico. El demonio siempre *suma* sufrimientos o alegrías. Nunca hay resta ni división. O multiplica o suma. De aquí —decía— su horror al vacío. El no siente como el resto de los hombres. Esto sería reducir su infinito, su libertad. El siente más. El sufre más. El quiere más. El es más y más y más. Esto no es egocentrismo, que es siempre y por lo contrario lo que se piensa, división o resta. Egocentrismo es negación. El demonio no es Ego (negación). El es más. O todo. O todo (afirmación, o demonio). Vida. Y multiplicación y suma. Todo. Y todo.

## II. El poeta niño, el poeta filósofo y el poeta actor

Así, pues, el demonio de la afirmación del poeta artista es un excéntrico, no tiene centro de gravedad, no tiene punto de referencia. Se mueve de lo uno a lo otro. Se mueve del niño, al actor, al filósofo. Y no sabe quién es. No sabe a cuál de los tres poetas le pertenece su pensamiento o su poesía. Lo único que sabe es que afirma, que crea, que engendra un nuevo pensamiento y una nueva filosofía poética. El demonio de la afirmación del poeta artista es el vehículo, el *medium* a través del cual se engendra la poética del poeta niño, del poeta actor y del poeta filósofo. Estos tres poetas son los infatigables obreros que crean el universo poético del poeta artista. El universo poético del artista esta compuesto de una trilogía: el sentimiento (poeta niño), el pensamiento (poeta filósofo) y el cuerpo (poeta actor). El niño afirma la repetición, el filósofo la transgresión y el actor la metamorfosis. Los tres trabajando como equipo, crean el órgano y la función del poeta artista.

El poeta niño es quien descubre la magia y, sobre todo, la sorpresa. El poeta niño es el que abre la caja de Pandora. Sorpresa. Y se sorprende. Sorprenderse, asombrarse, es descubrir que la vida es un circo, un regalo, una lotería. Sorprenderse es creer todavía en las estrellas y en las bagatelas. Sorprenderse de que todavía hayan milagros, que todavía hayan tesoros escondidos, sorprenderse nace de la esperanza. De que el niño todavía espera ser feliz. Encontrar un tesoro escondido, encontrar el amor. Y sorprenderse de que no hayan tesoros, de que haya decepción. De la ilusión y de la decepción nace el poeta niño. Nace el poeta inmaduro. El poeta que nunca aprende. El poeta que nunca crece. Que siempre espera la ilusión y la decepción. El regalo y la caja vacía. Este es el poeta del amor. El poeta enamorado de la vida. El poeta verde que nunca madura porque nunca crece. Pobre poeta. Este es el poeta Don Quijote y el poeta Sancho Panza. Pobre poeta. Este es el poeta bufón. El poeta que no se ríe de sí mismo. Pero que sentimos que lo están matando, lo están ironizando, lo están quemando. Pobre poeta. Este es el poeta que mejor existió en la poesía de César Vallejo. Pobrecito poeta. Este es el poeta que todos amamos, que todos queremos. Este es el poeta de la tristeza y de la alegría. Es el poeta que amamos. Porque es el poeta al que continuamente estamos pegándole palos, que continuamente estamos matando. Por eso lo amamos. Porque los hombres somos sádicos y sólo amamos aquello que muere por nosotros. Después que lo matamos. Después que lo destruimos, entonces lo amamos. Entonces decimos, «Pobrecito Don Quijote, pobrecito César Vallejo, que murió por nosotros. Que nos redimió de nosotros mismos, que mató nuestra propia perversidad. Pobrecito niño. Ya mu-

rió. Ya puede vivir. Ya nos redimió». *Ironía*. Sí, ironía, ternura, infancia, sorpresa y esperanza. Una gran decepción. Y una gran ilusión perversa que nace de la desilusión.

He dicho que el poeta niño nace de la *inmadurez*. Me explico. Madurar significa aprender a no cometer siempre los mismos errores. Yo aprendo algo, y por lo tanto no vuelvo a cometer el error o la falta. Pero el poeta niño nunca aprende de esta forma. El aprendizaje del poeta niño pertenece a otra naturaleza. El poeta niño *se repite*. *Repite* siempre los mismos errores. Caer siempre en la angustia, en el llanto, en la tristeza. Es el poeta primitivo. El poeta que nunca se hizo poeta, sino que nació poeta. El poeta *actor se hace* poeta actor. También el poeta filósofo *se hace* poeta filósofo. Pero al niño lo hizo poeta. Fue poeta porque nació siendo poeta, creció siendo poeta y murió siendo poeta. Este poeta no se transforma, sino que *se repite*. Es el poeta primitivo, dije. Hay cosas en la vida que siempre están en la vida. Hay cosas que no le pertenecen a la historia, sino a la naturaleza, tales: la leche, el huevo, las estaciones del año, el amor, los sentimientos humanos. Este es el terreno del poeta niño. Explico un poco más lo que llamo su repetición o su inocencia, su infantilismo, su asombro y su sorpresa. Todas estas cualidades del poeta niño nacen de la *repetición*. La repetición en el niño, nace de su primitivismo; de lo que lo hace y hará estar siempre en contacto con lo fundamental humano, con lo esencial humano. Su primitivismo es como el del sol, el de la luna, el de las estrellas, el de las estaciones del año. Algo *hace* a estos fenómenos de la naturaleza *aparecer* siempre nuevos, siempre diferentes, y ser, no obstante, tan viejos, tan perennes, tan imperecederos, como las estaciones del año. *En la repetición está el cambio*, ésta es la forma en que madura el poeta niño. Repitiéndose eternamente cambia. Pero no cambia aprendiendo a no cometer el mismo error, sino que cambia porque comete el mismo error. Porque él no intenta cambiar, sino que la misma naturaleza humana se ocupa de transformarlo. El poeta niño cambia como el sol, como la luna, como las estrellas, como las estaciones del año. Su transformación es esencial, primitiva, biológica, natural. *Es inconsciente*. *Es inocente*. Es libre de pensamiento. Libre de conocimiento. Aprendido. Es sabio por naturaleza. Es sabio como las estaciones del año. Es inocente como esas mismas estaciones del año. No aprende, dije, porque es inconsciente e inocente. Si el invierno hubiera aprendido la lección de los inviernos, no hubiera querido repetirse jamás. ¿A quién le gusta la vejez? ¿A quién le gusta estar lleno de nieve o de canas? Lo mismo le pasa a los otoños. ¿A quién le gusta que se le caigan siempre las hojas? ¿A quién le gusta ser otoño? ¿O primavera? A todos les gusta ser primavera. Lo que no nos gusta es el invierno o el verano. Sea como sea, el poeta niño, como las estaciones, no está consciente de ser otoño, primavera o verano. Mejor dicho, no se lamenta, no recuerda, no se amarga, no sabe que fue joven en el pasado o que será viejo en el futuro. No tiene esta clase de conocimientos. No se *lamenta*. No *recuerda*. El poeta niño vive la intensidad de la vida. Vive en su perenne estación infantil.

Hay distintos géneros de poetas niños, o mejor dicho, hay muy pocos poetas niños. Escasean. Dentro de esta escasez, hay tipos diferentes. En la literatura castellana los dos niños por excelencia en el siglo XX fueron Lorca y Vallejo. Aunque muy diferentes estos dos poetas niños, se caracterizan por su ingenuidad, su primitivismo, su autenticidad. No se hicieron poetas. Nacieron siéndolo y murieron siéndolo. Los poetas niños de estos dos grandes poetas, nacieron siendo poetas y murieron siéndolo porque nacieron con un estilo. *Instauraron* su forma propia de cantar. Lorca habla en *Teoría y Juego del Duende* de la tradición, de la cultura del poeta con duende, y dice que esto no se adquiere, que esta cultura es cuestión de sangre, de creación en el acto. El poeta niño es el creador por excelencia porque tiene esa cultura, porque la lleva en la sangre. Se trata de la cultura de la sensibilidad con que se nace, se trata de un corazón primitivo, de una sensibilidad capaz de crear en el acto cuanto ve y cuanto escucha.

Yo pensaba en Lorca y en Vallejo, en su legado poético y comprendí que su mundo, su fama, o su inmortalidad no se instauró con intrigas tras bastidores, ni con contactos literarios. Lo que triunfó en ellos fue su poesía. Fue su autenticidad. A la larga o a la corta, el poeta niño siempre triunfa. Porque triunfa su autenticidad, triunfa su sentimiento, triunfa su *naturaleza* poética. Pienso en la naturaleza. Pienso en las estaciones del año; y, asimismo, como se instaura la naturaleza, como el otoño se posesiona de nosotros, como el invierno nos hace diferentes, o como nos calienta el verano, sin intentar hacerlo, se posesiona de nuestra alma y también nos transforma, nos hace diferentes la poesía del poeta niño. Es el triunfo de la naturaleza, de las estaciones del año, de lo que se *repite*, de lo que nunca cambia, de lo que continuamente nos transforma. Son las pasiones del alma. Es la instauración de toda una gama de sentimientos que la mayoría de los que escriben poesía ni siquiera saben que existen. Como el sol, la luna, las estrellas, las estaciones del año, así crea el poeta niño. «For as the sun is daily new and old/so is my love still telling what is told», decía Shakespeare. En esta línea se condensa la poética del poeta niño. El poeta niño que siempre poetiza lo antiguo, lo que pertenece a la naturaleza humana, hace que esto que es tan antiguo sea diferente, lo transforma. El poeta niño siempre poetiza en frase de Elliot: «The present time of the past». Lo que todavía vive en nosotros de Shakespeare. Lo que todavía nos calienta del sol.

Hay una diferencia radical entre el poeta niño de Lorca y el poeta niño de Vallejo. La diferencia estriba en que el poeta niño de Vallejo engendra al poeta actor y al poeta filósofo, mientras que el poeta niño de Lorca se consume en el actor. En Lorca no hay un poeta filósofo, no hay un pensamiento filosófico. No hay en Lorca un poeta filósofo que piense o reflexione a la manera de Jorge Manrique, o de Quevedo, o del propio Machado en sus *Soledades*, *Galerías* y *Otros Poemas*, o de Juan Ramón Jiménez en su poema *Espacio*. Hay en todas estas obras un poeta que está reflexionando sobre la vida. En Lorca hay tan sólo personajes que expresan su drama. Estos personajes no reflexionan o meditan sobre sus acciones. Actúan. Son engendro del poeta actor, no del poeta filósofo. Si se piensa en Shakespeare y en Dostoievsky, donde se dan simultáneamente un poeta actor y el poeta filósofo. *Hamlet*, *Macbeth*, *King Lear*, *Othelo*, son actores, personajes de Shakespeare, como lo son también todos los personajes de Dostoievsky. Estos personajes, actores, no sólo expresan su drama sino que también reflexionan, meditan, piensan sobre sus actuaciones, sobre los efectos o las consecuencias de sus acciones. Esto es también de suma importancia para entender la diferencia con Juan Ramón Jiménez. En Juan Ramón no existe el poeta actor. De aquí también que Pound en uno de sus escritos haya dicho que Juan Ramón le parecía un poeta demasiado ctéreo. Juan Ramón es un poeta etéreo porque en su poesía no existe el poeta de la materia, o el poeta del cuerpo, quiero decir, el poeta actor.

Hay en el poeta filósofo un tomarse muy en serio la existencia. Seriedad que no excluye el juego. Por el contrario, hay seriedad en la risa. Si se toman a secas poemas escritos por el poeta filósofo —*Lo Fatal* de Darío, los *Cuatro Cuartetos* de Eliot— se ve que en ellos lo que impera es la gravedad. El juego de la risa que puede acompañar a la gravedad, casi nunca se encuentra en el poeta filósofo. Ese juego pertenece a la esfera del poeta niño y del poeta actor, porque pertenece a la esfera de lo profano, no de lo sagrado. La *gravedad*, podría ser la primera palabra que define al poeta filósofo. Gravedad acompañada de temas existenciales. Estos temas son poetizados desde un punto de vista sagrado. Casi podría afirmar que el poeta filósofo sin el acompañamiento de los otros dos poetas es incapaz de ironizar su pensamiento, o su sentimiento. Se toma lo que dice demasiado en serio para ironizarse. Incluso en un poeta como Machado se encuentra la carencia de profanidad. Podría decirse que Machado es capaz de ironía, de burla, pero no de risa, no de carcajada. En Ma-

chado no hay poeta niño. Es la seriedad acompañada de la armonía, del justo medio, de la mesura, de la dignidad lo que impera en su poesía. Los poetas actores y niños son los que le quitan la pesadez o la gravedad a los poemas.

Tenemos, pues, que la gravedad define al poeta filósofo. La gravedad del poeta filósofo es transgresora. Incluso transgrede su propia gravedad; ironizándola, quemándola, haciendo que su seriedad se convierta en la ironía del niño y del actor. El poeta filósofo es quien transgrede la repetición del niño. Es quien hace que el niño se convierta en el poeta actor. El poeta filósofo transgrede las máscaras del poeta actor. Si el poeta actor *enmascara*, convierte la esencialidad del poeta niño en fingimiento, en arte, el poeta filósofo transgrede las apariencias del actor, desenmascara sus máscaras. El poeta filósofo es el poeta espía, transgresor y delincuente. Es el poeta que le roba los misterios al niño y al actor. Es también quien no permite que el niño ni el actor se queden siendo eternamente lo que son. El poeta filósofo es el que permite el tránsito de lo uno a lo otro.

En este sentido, el filósofo es un mediador, un vínculo, que permite la repetición del niño y que permite la metamorfosis del actor. Que detiene la metamorfosis del actor porque la desenmascara, y la convierte en la repetición del niño. Es decir, que el filósofo es la *antítesis*, la paradoja, el cinismo, la ironía del actor y del niño. El que les da pensamiento, pero también interrumpe sus poemas, y mata al actor y al niño.

Por esa parte, el actor también está ligado al filósofo y al niño. El actor es el que personifica el pensamiento del filósofo. El que cambia la repetición del niño. El actor es el fingidor, el que convierte en ficción, en arte, los sentimientos del niño. El que se ocupa de que los pensamientos del filósofo no se queden siendo puras abstracciones, o puros conceptos. El actor es el que crea el personaje que materializa los sentimientos del niño y los pensamientos del filósofo. Se ocupa de convertir el *arte*, en *mentira*, en *ficción*, lo uno y lo otro. El poeta actor es el poeta de la materia y de la superficie. Es el poeta que cosifica los pensamientos del filósofo y los sentimientos del niño. Es el poeta que convierte en materia todo lo abstracto o lo espiritual. El actor desacraliza los sentimientos del niño y los pensamientos del filósofo.

El poeta actor es el poeta que continuamente se transforma, es el poeta de la metamorfosis. Es el poeta que sume la esencialidad de las máscaras, que ama la apariencia. Es el poeta que está en una continua tensión con el órgano y la función de las palabras. Es también el poeta que actúa. Es el poeta que escribe. Es el poeta que crea la escenografía del mundo en que se desarrolla el drama de la finitud de las palabras. Es el poeta camaleón, en el sentido que le daba John Keats. Es el poeta que se transforma, que se hace uno con el objeto creado. La primera palabra clave del poeta actor es la *empatía*. Identificación plena del sujeto que crea con el sujeto o con el objeto creado. Identificación plena con el mundo, con la vida. Definir al poeta actor es la tarea más difícil. Se puede definir con mucha más facilidad al poeta niño y todavía con más claridad al poeta filósofo. Pero es tarea ardua definir lo indefinido. De esta falta de definición parte el poeta actor. Es difícil definir lo que nadie conoce. Lo que continuamente se transforma. Lo que continuamente da la *apariencia* de ser algo diferente. Lo que un día asume una máscara y otro día asume otra postura totalmente diferente. Tomar como base, como fundamento, la falta de definición, me parece lo más lógico con respecto al poeta actor. No obstante, hay algo que lo limita, hay algo que lo estrecha, hay algo que reduce su universo poético. Me refiero al cuerpo, a la materia, al *acto* de crear, al acto de transformar las palabras, de transformar a los espectadores, de transformar la vida, de transformar la poesía, de transformarse uno mismo en otra cosa.

En este sentido, estos tres poetas no están solos, sino acompañados. Forman una trilogía y trabajan como un equipo. El poeta actor prepara el andamiaje, oculta todas las verdades.

El poeta filósofo entonces intenta desvelar el ocultamiento de las máscaras. Pero el niño no transgrede ni cambia, el niño tan sólo mantiene el equilibrio, mantiene su esperanza, pone toda su alma y todo su corazón, todo su sentimiento para que el juego del actor y del filósofo no deje de existir y continúe eternamente. La creación, en este sentido, se compone de tres ángulos: el pensamiento, el sentimiento y el cuerpo.

Pero hay otro poeta que engloba la creación de estos tres poetas. Se trata del poeta artista. El poeta artista es el rey del imperio poético del niño, el filósofo y el actor. A través del poeta artista se logra la unión de elementos tan dispares como lo pueden ser el sentimiento, el pensamiento y el cuerpo. El poeta artista es el que logra la afirmación del demonio se transforme en obra, en acto, en función, en palabra.

### III. Órgano y función del poeta artista

Desde este punto de vista, ya que el poeta es tan sólo un demonio, un niño, un filósofo, un actor, un artista, no hay nada que defina al poeta. El poeta no existe. No es nada, excepto el sueño que crea. La obra que crea. La obra es real, no lo es el poeta. El demonio, el niño, el filósofo, el actor, el artista que crea, es real. No lo es el poeta. Tenía razón Pirandello. También Unamuno en su *Niebla*. Decía Auden en *La Mano del Teñidor* que el poeta sólo es poeta cuando crea la ficción. El resto del tiempo no se siente poeta, y tenía toda la razón, y por esta misma razón es poeta. Porque vive la vida como la vive un hombre. Vive la vida del resto de los hombres. La vive a plenitud, *la vive empáticamente*; y, de pronto, la hace ficción, la hace arte. No hay distancia. El poeta no está en torres de marfil, sino en el barro, en el golpe monótono y cotidiano de su vida. Pero hay en el poeta, a diferencia del resto de los mortales, un deseo de hacer algo con la vida. Un deseo de representarla. De darle una forma particular. De cosificarla. Hay en el poeta un deseo de pintarla. De tocarla como los músicos. De hacerla una cosa. Un mueble. Un televisor. El poeta es poeta entonces porque le interesa hacer un objeto, un mueble que funcione. El poeta es un hombre práctico. Pero no práctico en el sentido cotidiano de que hace cosas con su vida. No transforma su vida, sino que convierte esta vida en un objeto que sea práctico para el resto de los mortales, que funcione como objeto de arte, que funcione como poesía, que transforme la vida del espectador o del oyente, que transforme su propia vida.

*Obrar*. Esta es la palabra más importante del poeta artista. El poeta artista *obra* obras. Obra actos, palabras, transformaciones. No crea, obra. La palabra *crear* debería ser sustituida por la palabra obrar. La palabra obrar establece la relación entre *el órgano y la función de ese órgano*. La poesía (órgano, cuerpo, poema) y la función de ese poema. Sí, como los pianos que producen obras. Asimismo la poesía produce algo. Así como los martillos clavan clavos, la poesía clava algo. Hasta la fecha no he visto nunca que se destaque la relación del *órgano y la función de la poesía*. La poesía, siendo entonces también una maquinaria, ejerce una función. De igual forma no se puede haber de poeta solitario, o de poeta de libros. Yo diría que habría que comenzar a hablar de poeta de televisión, de poeta de espectáculos, de poeta de películas. El *órgano y la función de la poesía* es convertir la lectura de un libro en la lectura del mundo. El lector de poesía debe ser un lector de televisión, un lector de espectáculos, un lector de películas. La poesía, para verdaderamente funcionar, debe incorporar a su sistema todos esos medios de comunicación. Nace esto de lo que yo llamo *la mundanidad* de la poesía, *la profanidad* de la poesía, pero nace también de la muerte del *egocentrismo*. *El poeta no es ya tan sólo un poeta* sino que ahora es un demonio, un filósofo, un actor, un niño, un artista. La lectura ya no es lectura de libro, sino lectura de televisión, de drama, de espectáculo, de vida.

La poesía es entonces un órgano que ejerce una función. Un teatro donde se representa un drama. Un hombre que ejecuta una acción. Una palabra que produce un sonido. Un movimiento que ejecuta otra ilusión. Todo es ejecución, todo es producción y una producción que sirve. Que es útil. La poesía trabaja, funciona, practica. La poesía es un torneo de grandes deportistas. Los deportistas vencen o son derrotados. Pero funcionan, juegan. La función de los órganos es la pauta que marca el valor de una obra. Hasta qué punto la obra sirve. Hasta qué punto la obra funciona. El funcionamiento de la obra se da dentro del drama de nuestras pasiones. Son los espectadores del deporte poético los que juzgan la calidad de la obra. Hasta qué punto de esta obra obró en nosotros un acto, una función. Hasta qué punto de esta obra funcionó dentro de nuestro corazón. Hasta qué punto obró en nosotros una transformación. Hasta qué punto representó en el espectador el drama de la función que ejerció los músculos desgastados por la falta de acción poética. Hasta qué punto inventó un nuevo juego, o produjo un nuevo estilo que transformó el estilo del espectador. Hasta qué punto el estilo es tan sólo el órgano y la función de la poesía. Hasta qué punto me agotó, me dejó sin energía. Hasta qué punto comprendí que por primera vez había obrado. Que por primera vez había matado la mala poesía de un poeta, me había convertido en asesino. Hasta qué punto revolucioné el acto poético porque el acto poético revolucionó mi ser. Y todas estas preguntas remiten a los órganos y al funcionamiento de los órganos. Remiten a la utilidad de la poesía. Remiten al *atletismo efectivo* del poeta artista. Remiten a las revoluciones y a las transformaciones. Remiten a la práctica y al funcionamiento de las ilusiones y las estrellas. Remiten a que la poesía es acto. Acto representado. Acto que de verdad funciona. Hay que ser práctico, no teórico. No abstracto. Hay que ser físico. Hay que descubrir de nuevo el acto de la obra. Y su función representada en tal acto que hizo lo que hizo. Que obró, que realizó. Que transformó, o que revolucionó. Yo ya no soy un inútil, yo soy el más útil de los hombres. Yo soy la *obra*. Y obra, no libro, sino obra que obra en los espectadores. Que realiza, que funciona, que transforma, que hace verbos, pasiones, palabras, poemas, tratados que funcionan, que obra, que transforman, que revolucionan, que actúan.

El poeta artista, en último término, es el director de la trilogía poética. Es el director del actor, del filósofo y del niño. El poeta artista es el emperador del imperio poético. Bajo su dominio se construyen edificios, se destruyen palabras, se eliminan signos gramaticales y se instauran poéticas. En su dominio poético impera el poder del arte, poder que instaura el demonio de la afirmación. Poder que ejecutan los tres poetas. Podríamos decir que el niño, el actor y el filósofo son como los músicos en una orquesta. Ellos son los que interpretan el poder que transmite el demonio de la afirmación. El poeta artista, en este sentido es un director de orquesta. Al dirigir a los tres músicos más importantes de su orquesta les transmite la fuerza de la afirmación, el poder que instaura el demonio. Pero son estos tres músicos, en colaboración con su director y con la fuerza musical de la poesía que transmite el demonio lo que desemboca o está en la base de la experiencia estética. Es una orquesta: hay un director que dirige, y hay unos músicos que obedecen al director. El demonio que hay en el director es también quien los instiga, quien les dice que actúen. Actuar, ejecutar, producir, es la pauta principal. Que todo se produzca, que nada se quede sin decir, que todo se exprese. Incluso los silencios. O la muerte. Al cabo de la función, cuando se apagan las luces y sólo se escuchan los aplausos, el director de orquesta saluda al público, pero también presenta a su trilogía poética. El poder de lo demoníaco se disuelve en el aplauso final, en la transformación del público. Después de todo el poder del director de esta orquesta poética no es un poder real, sino ficticio.

Es el poder del arte, es el poder que se disuelve en el placer estético. Entonces surge la

ironía, porque en el arte todo da la impresión de que la vida ha reaccionado hasta el paroxismo. Sin embargo, no es la vida lo que el poeta artista transforma, sino el arte. El poeta artista no transforma su vida sino su arte, su poesía, su universo poético. Esto da motivo de reflexión al poeta artista. Motivo de reflexión y motivo de asombro, de tragedia o de comedia. Puedo burlarme en un poema de alguien, puedo ironizar a mi enemigo, puedo matarlo, pero tal asesinato, tal ironía se disuelve en la ficción, en el arte. No transforma la vida sino la ficción. De esto mismo habla Canetti en *Masa y Poder* cuando se refiere al poder del director de orquesta. Compárese su poder con el poder de un político. El director de orquesta gobierna a los músicos, tiene un total control sobre la música, sobre la partitura. Todos tocan sus instrumentos cuando él dice que hay que tocarlos. Todos bajan el volumen. Todos se callan. Gritan. El director de orquesta es casi un dictador. No obstante, su poder se disuelve en el aplauso final, como el poder del poeta artista se disuelve en la obra, en el poema. Después de todo Hamlet es sólo un personaje. King Lear es sólo un personaje. Macbeth es sólo un personaje. Y el actor que actúa tales personajes, al finalizar la función, siente cierto alivio de quitarse la máscara, y dice también para sus entrañas: «Después de todo, yo no soy King Lear, qué alivio». La pesadilla se ha terminado, también los sueños. Todos hemos tenido muchas veces pesadillas horribles en que sentimos una gran angustia y al despertar, surge entonces un cierto alivio al poder distinguir lo real de lo ficticio. Pero muchas veces, lo ficticio es tan real. La mayoría de las veces el poeta artista hace ficción lo que ha sido una pesadilla en su vida, lo que ha sido su propia angustia, su propia ilusión. Ficción dentro de su vida. Demonio, actor, niño, filósofo, artista dentro del poeta. Poeta dentro del hombre que vive. Recuérdese también la película *Mephisto*, donde la problemática fundamental es el poder de la transformación del arte y el poder de la transformación política y hasta qué punto el actor colaboraba con el poder de la política. Son estas preguntas y dilemas los que pertenecen al universo poético del poeta artista. Recuérdese por último el lamento de *Hamlet* cuando éste expresa su inconformismo ante el hecho de que el actor actúa el sufrimiento, actúa el papel o el drama que el mismo Hamlet llevaba dentro, y él, por el contrario, tenía que ocultar sus sentimientos, no obstante sentirlos más que el actor que estaba representando su conflicto interno. Todo lo cual revierte a la relación que existe entre el poder, la verdad, la ficción, la realidad, la apariencia, el mundo. Esto nos revierte más a la importancia del arte y la transformación, al ocultamiento y a la máscara, a la diferencia que existe entre el poder del arte y el poder de la política. No quiero resolver este conflicto. Tan sólo quiero pensarlo como tantas veces lo han pensado otros, pero pensándolo yo como poeta artista. Después de todo, el placer estético consiste en que todo es una ficción. Todo es un drama. Pero un drama que transforma al público, y que transforma a los poetas. De éste drama puede surgir un libro, o una película, o una pieza musical. Pero surge, sobre todo, el universo del poeta artista. Surge su obra. Surge su tratado. Y surge también su poesía.

Giannina Braschi