

propia composición, «hoguera que arde para sí misma», se puede traducir también en vehículo de la transitividad, culminaran, en la obra de 1947, al ser resueltos, por así decir, en una intensa poética de la negatividad, como se ve, sobre todo, en *Antiode*, la obra del poeta que asume la apariencia de un verdadero manifiesto antilírico. Y es precisamente este antilirismo, llevado a su extremo —quiero decir: no en cuanto al tema sino en las incertidumbres de la dicción— el que permite ir al encuentro de objetos de la realidad social e histórica, capaz de redefinir el sesgo crítico de aquella poesía que escogiera cultivar el desierto, «vergel de opuestos», como se dice en *Psicologia da composição*. Era el encuentro de la transitividad posible en el legado dramático del diálogo que no se pacifica en la intransitividad, cuya primera manifestación fue el texto de los años cincuenta *O cão sem plumas*.

La lectura de este poema, mientras tanto, es capaz de mostrar cómo la transitividad alcanzada, con toda su carga de crítica social y de relectura histórica de un espacio y un tiempo regionales, no desdeña sino que incorpora de modo bastante agudo las conquistas de una experiencia con el lenguaje poético llevado al extremo de la negatividad y de la abstracción consecuente.

En este sentido, basta con atender a la manera como se realiza la adecuación entre el lenguaje y su objeto, cuando entre los paisajes del río y el discurso con que son nombrados se produce un entrelazamiento de tal orden que la representación de la realidad pasa a ser dependiente de una constante indagación acerca de los términos que se utilizan para nombrarla.

De este modo, la transitividad, que puede parecer engañosamente obvia, se relativiza por lo que tiene, como siempre, de abstracto y, en consecuencia, de intransitivo, en el trabajo con el lenguaje.

Dicho de otra manera: el encuentro de la transitividad posible y que será el motor principal de la poesía de Cabral, no se hace con el abandono de una conciencia poética agudizada por los límites de la intransitividad, el legado que denominé, por eso mismo, dramático, del tríptico negativo de 1947.

Lo que está dicho en *O cão sem plumas* es compartido por aquellas obras que constituyen el llamado «tríptico del río» y que incluye *O rio* y *Morte e vida severina*, así como una obra de los años sesenta, *Dois parlamentos* que, junto con *Quaderna* (1960) y *Serial* (1961), fue publicada en *Terceira feira* (1961). Pero lo que dije antes halla su razón objetiva en aquello de lo que da cuenta *Poesia crítica* y que se extiende, como ya dije, desde *Pedra do sono* hasta *A escola das facas*. Y ello porque en esta antología, lo que vincula los poemas escogidos es la persistencia de una meditación acerca de la creación poética que se da en la propia composición, instaurando el espacio donde se ejercita un metalenguaje que excede la corriente definición de poesía sobre la poesía, en la medida en que, en la primera parte,

«Lenguaje», en algunos casos, poeta y poema se vuelven sobre sí mismos, y en la segunda, «Lenguajes», se trata antes que nada de hallar en los objetos, las cosas, los poetas, los poemas, aquellas situaciones o formas con las que el lenguaje de Cabral pasa a dialogar, imitándolos. Y si ya en los otros dos libros de los años cincuenta, *Paisagens com figuras* y *Uma faca só lâmina*, ambos de 1956, esta especie de imitación es central para la lectura de algunos textos (como, por ejemplo, los cuatro primeros poemas de la primera obra y el fragmento de la segunda incluidos en la citada antología) y con el libro de 1967 *A educação pela pedra*, del que se escogen diez poemas, donde más intensamente se perfila aquel modo muy personal de hacer de la imitación, no sólo de contenidos sino también de las formas que los representan, un camino posible para la configuración transitiva del poema. Sea en la relación de las cosas que, «en sus formas simples», permiten la lectura del espacio de Recife, como en «Coisas de cabeceira, Recife», sea en la lectura de expresiones usuales que, «en sus formas nítidas» viabilizan la lectura de Sevilla en «Cosas de cabeceira, Sevilha», sea en la lectura que se hace del inusitado símil entre el acto de probar un guiso de judías y la escritura, así como en los demás poemas de la antología, por todo el libro de 1967 pasa la misma manera de composición tensa que resulta de buscar la formalización poética no de los contenidos dados por la realidad sino de las formas asumidas por ellos para identificarse en tanto pasibles de imitación por la poesía.

Pero, cuidado, no se piense en un vaciamiento de contenidos: exactamente por su dependencia en relación al proceso de formalización, la transición de los contenidos termina por ser más intensa y problematizadora porque al mismo tiempo que dice la realidad, dice también de manera específica su aprensión ante el poema. El poema no sólo dice algo del objeto sino también de sí mismo al decir, dando así una mayor densidad a lo dicho.

No hay duda de que por todo este proceso pasa un sentido de aprendizaje que es tanto del poeta como de los objetos de la realidad (sean experiencias cotidianas, literatura, artes visuales, poetas, pintores, arquitectos, toreros, etc.) y del lector de esta poesía que va incorporando interpretaciones y análisis que conforman el conjunto de una meditación poética, a medida que recompone su experiencia con el lenguaje de la poesía.

Quizá sea este sentido el núcleo esencial tanto de la obra de 1967 como de la de 1980, incluso en sus mismos títulos. Pero entre ambas se sitúa la que provee mayor número de piezas, *Museu de tudo* (1975), donde, como en ninguna otra, quizá con excepción de *Agrestes* (1985) Cabral ejerció, con extrema y convincente libertad, el diálogo crítico-poético, sumando a su espectro poético toda su enorme experiencia de lectura, sea de la reali-

dad, de las formas de la realidad, por mejor decir, de las artes visuales y de la propia poesía. Tan importante fue esta obra para el conjunto de la producción que decidió publicarla en volumen, en 1988, bajo el título de *Museu de tudo e depois*, incluyendo *A escola das facas*, *Auto do frade*, *Agrestes* y *Crime na calle Relator*.

En este libro, ampliando algunas adquisiciones que ya estaban en *Terceira feira* de los años sesenta, sobre todo en *Quaderna* y *Serial*, el pleno dominio del lenguaje de la poesía permite al poeta explorar al máximo los intervalos que se producen entre los componentes lúcidos y lúdicos del poema, sea leyendo a otros poetas (Berceo, Racine, Reverdy, Valéry, Joaquim Cardoso, Dylan Thomas, Auden, Manuel Bandeira, Quevedo, Rilke, Char, Alberti, para no citar sino los antologados), narradores (Marques Rebelo, Proust), artistas visuales (Mondrian, Joaquim do Rego Monteiro, Mary Vieira, Dogon, Weissmann, Vera Mindlin), ensayistas (Pereira da Costa, Gilberto Freyre, Willy Lewin), jugadores de fútbol (Ademir da Guia, Ademir Menezes), algunos toreros, etc., al mismo tiempo que en otros poemas reflexiona sobre la condición del artista y del poeta, como en «O artista inconfessável», «O autógrafo» y «Retrato de poeta», o sobre el arte en general, como en «A lição de pintura».

Reuniendo tales poemas en esta antología de 1982, junto con aquellos que, ya en *Museu de tudo*, definían una poética en que la poesía y la crítica coexisten y, más aún, son interdependientes, Cabral daba una lección al lector, al lector-crítico, de su obra: la de que la soñada transitividad del poema no se alcanza sin el riesgo de la crítica de sus términos. Una poesía crítica que no caiga, como lo advierte la nota del autor, en el peor de los impresionismos porque se instaura entre el lenguaje y los lenguajes.

Aun más: una poesía crítica que es la crítica de la poesía y de todo aquello que le sirve como materia de denominación.

En numerosas entrevistas, Cabral reveló su recóndito deseo de no ser poeta sino crítico, y aunque ha dejado algunos textos de prosa crítica de una gran densidad, creo que jamás se dio cuenta de que esta antología de 1982 satisfacía aquella aspiración.

Estas notas, al tiempo que son el homenaje de un crítico que ha seguido su obra, que la muerte convierte en verdaderamente completa, pretenden ser también una contribución en el sentido de agregar al inmenso poeta que fue, con todo derecho, la figura del crítico magistral que no podía dejar de ser\*.

*Traducción: Blas Matamoro*

\* Escrito en ocasión de la muerte de João Cabral de Melo Neto (1920-1999).