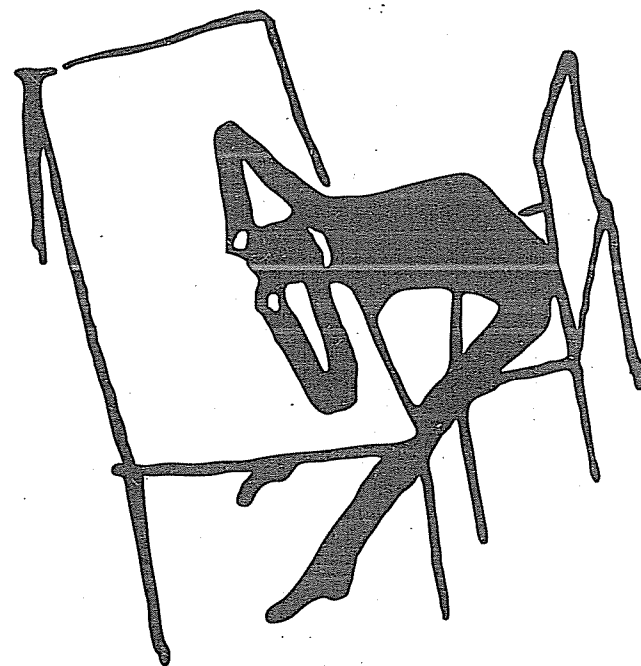


cómo hacer versos
vladimir maiakovski
traducción, ismael filgueira bunes



MONO AZUL editora

colección VUELAPLUMA

vladimir maiakovski

Nació el 7 de julio de 1893 en una aldea de Bagdadi, Georgia. A la muerte de su padre se trasladan a Moscú. Con 14 años descubre a Hegel y a Marx y se apasiona. A los 15 se adhiere al Partido Bolchevique.

Acusado de escribir manifiestos para este partido es apresado por el Zar, pasa 11 meses entre rejas leyendo como un cosaco.

Al salir, incapaz de escribir versos se dedica al dibujo y a la pintura. Entra en la Escuela de Bellas Artes de donde lo expulsan en 1914.

Tras la Revolución de Octubre, dentro del grupo futurista se vuelca en la creación poética y el teatro. Dió numerosos recitales a través de toda la Unión Soviética.

Se suicidó en Moscú el 14 de Abril de 1930.

cómo hacer versos
vladimir maiakovski

808.1
M15c1
41

7e6 22/11 (Golapov) np1

blaa

cómo hacer versos
vladimir maiakovski
traducción de ismael filgueira

mono azul editora 
COLECCION VUELAPLUMA

Título original: КАК ДЕЛАТЬ СТИХИ?

PRIMERA EDICIÓN MAYO del 2009

Director de la colección: JABO H. PIZARROSO

Traducción: ISMAEL FILGUEIRA BUNES

Ilustración: FRANZ KAFKA

Producción editorial: ANA CLEMENTE ADRIÁN

© prefacio, HIRU ARGITALETXEA –Eskerrik Asko

© de la edición para todo el mundo,

MONO AZUL EDITORA

C/ Hasekura Tsunenaga 55 · 41100

CORIA DEL RÍO · SEVILLA

www.monoazuleditora.com

ISBN: 978-84-936469-0-5

Depósito Legal: M 20710-2009

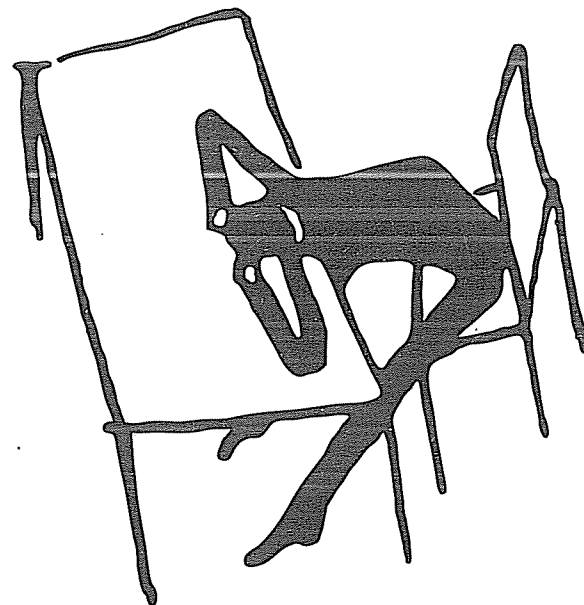
Imprime: Técnicas gráficas FORMA, Loeches (Madrid)

Producción gráfica: PROCOGRAF

printed in spain—impreso en españa

Δ 1270511

Queda prohibida la reproducción total o parcial de la obra por cualquier medio sin la autorización y el permiso escrito de la editorial.



*El poeta, como una puta, debe ser capaz
de acostarse con cualquier palabra.*

vladimir maiakovski

prefacio, de Joseba Sarrionendía	13
cómo hacer versos	19
uno	21
dos	51
poema de despedida de Serguei Esenin	99
poema de Maiakovski "A Serguei Esenin"	103

El 14 de abril de 1930, Vladimir Maiakovski se suicida de un disparo de revolver en la ciudad de Moscú.

Deja junto a él unas hojas escritas, una especie de testamento y algunos poemas inconclusos. En el testamento puede leerse lo siguiente:

A todos:

Nadie es culpable de mi muerte y, por favor, nada de chismes. Al difunto no le gustaban.

Madre, hermanas y camaradas, lo siento, éste no es el camino —no se lo recomiendo a nadie—, pero no tengo otra salida.

Lilia, ámame.

Camarada gobierno: mi familia son Lilia Brik, mi madre, mis hermanas y Veronika Vitódovna Polónskaia. Si les haces la vida llevadera, gracias. Los poemas inacabados dádselos a los Brik. Ellos los descifrarán.

Como se suele decir:

"Se acabó",

la barca del amor

se estrelló contra la vida cotidiana.

Estoy en paz con la vida, no vale la pena recordar

sufrimientos,

desgracias

y mutuas ofensas.

Sed felices.

Vladimir Maiakovski, 12-4-30

Amigos del VAPP no penséis que soy débil. De verdad, no me podíais ayudar. Recuerdos.

Decidle a Yermilov que me arrepiento de haber quitado la nota, era necesario haber luchado hasta el final.

VM

Sobre la mesa hay 2.000 rublos, para pagar los impuestos.

El resto cobradlo del Giz.

El testamento es un poema definitivo, no necesita comentarios, de todas formas pueden añadirse algunos detalles para entenderlo mejor.

Lili Brik fue amante de Vladimir Maiakovski durante mucho tiempo; el poeta conoció a Lili y a su marido en 1915 dando lugar a un complejo triángulo amoroso.

Veronika Vitóldovna Polónskaia era casada y actriz, pasó con Vladimir Maiakovski el último año de vida, pero sin querer abandonar a su marido.

VAPP es el nombre de la organización de escritores proletarios.

Cuando se estrenó *El baño* de Vladimir Maiakovski, una aguda crítica a la burocracia estaliniana, el autor recibió duros reproches de los escritores proletarios, sobre todo de Vladimir Yermilov, que era a la sazón presidente de la asociación. Entonces Vladimir Maiakovski colgó una nota de respuesta en el lugar donde se estrenaba la obra: *No es posible limpiar en un sólo baño a todo el montón*

de burócratas, no hay ni bañeras ni jabón suficiente.
Además, la pluma de críticos como Yermilov está a
favor de los burócratas. La asociación VAPP prohi-
bió el texto y Vladimir Maiakovski aceptó des-
colgar su papel.

Giz, por último, es la editorial estatal.

Joseba Sarrionandía, 19 de Abril.
No soy de aquí, Hiru Argitaletxea.

cómo hacer versos

uno

Tengo muchas ganas de escribir sobre esto.

En diferentes encuentros literarios, charlas para jóvenes trabajadores de diferentes agrupaciones literarias o al enfrentarme con los críticos me he visto obligado en muchas ocasiones, no hasta el punto de maltratar, pero sí a desacreditar a la antigua métrica. Evidentemente con ello perjudicaba bastante poco a la antigua e inocente poesía, sólo la tocaba un poco en la medida en que los celosos defensores de las antiguallas se protegían del arte nuevo tras las grandes obras clásicas del pasado.

Creo que, precisamente, poniendo a prueba esos monumentos, rebuscándolos, destruyéndolos y esparciendo sus trozos, es cuando podremos mostrar un aspecto de los grandes genios que aún no ha sido estudiado, totalmente desconocido para sus lectores.

Los niños, y también las nuevas escuelas literarias, siempre quieren saber lo que hay dentro del caballo de papel maché. Tras el trabajo de los formalistas vemos claramente las tripas de los caballos y hasta la de los elefantes. Pedimos perdón por ello: parece que los caballos se han ofendido. En cuanto a la poesía de antaño, no hay razón para ponerla en tela de juicio, para nosotros sigue siendo objeto de estudio.

Nuestro objetivo primero y constante es ir contra la mediocridad pequeño-burguesa, novelera y critica. Va contra aquellos que piensan que la grandeza de la poesía antigua consiste en haber amado como Oneguín amaba a Tatiana, almas gemelas; en ser capaces de comprender a los poetas —los recitaban en la escuela—; y que el yambo¹, les acaricie la oreja. Esta danza báquica es facilona, y nos repugna porque enmascara la ardua e importante labor poética tras una atmósfera de languidez y de estremecimiento sexual; porque mantiene viva la creencia de que la poesía eterna escapa a toda dialéctica; y porque piensa que todo el trabajo del poeta se reduce a levantar

la cabeza con aire inspirado esperando a que la divina poesía se le pose sobre la calva como una paloma, un pavo o un avestruz.

Nos es difícil desmontar a estos señores.

Basta con comparar el amor de Tatiana y la ciencia cantada por Nason con el proyecto de ley del matrimonio, declamar con la *Vista Desilusionada* de Puschkin en la manos para los mineros del Donetz, o ponerse en primera línea de la marcha del 1º de Mayo gritando “Mi tío, de honestos principios...”¹

Dudo que tras semejante experiencia un joven, que quiera luchar por la Revolución con todo su ímpetu, desee verdaderamente entregarse a este arcaico-poético oficio.

Se ha hablado y escrito mucho sobre este asunto, lo que siempre ha garantizado la ruidosa aprobación de la sala, pero después de los aplausos se eleva el escepticismo de algunas voces:

—Sólo sabéis destruir, y no creáis nada. Los viejos manuales son malos, pero, ¿dónde están los nuevos? ¡Dadnos las reglas de vuestra poética! ¡Dadnos los manuales!

¹ Pie de la poesía griega y latina, compuesto de dos sílabas, la primera breve, y la otra larga.

¹ Se trata del primer verso de *Evgueni Oneguín* de Puschkin (1799-1837).

Que la vieja poética exista desde hace quince siglos y la nuestra apenas cuente con treinta años de vida no es una excusa.

Queréis escribir y queréis saber cómo se hace. ¿Por qué nos negamos a aceptar como poesía una obra escrita según todas las reglas de Chengueli¹, con todas sus ricas rimas, yambos y coreos²? Tenéis derecho a exigir a los poetas que no se lleven a la tumba el secreto de su arte.

Voy, entonces, a hablar de mi oficio, pero no como maestro, sino como profesional del verso. Este artículo no tiene ninguna lectura teórica. Hablaré de mi trabajo, que en el fondo, según mis observaciones y mi propia convicción, se distingue muy poco del trabajo de los otros poetas profesionales.

Una vez más lo repito categóricamente: No conozco regla alguna capaz de convertir a un hombre en un poeta ni tampoco de llevarlo a escribir versos. Esas reglas no existen. El poeta es justamente el hombre que crea las reglas poéticas.

¹ Georgui Chengueli (1894-1956), poeta y traductor. Escribió también un manual de prosodia.

² En la poesía griega y latina, pie compuesto de dos sílabas, la primera larga, y la otra breve.

Y por enésima vez, que ya me empieza a cansar, voy a poner este ejemplo-analogía: El matemático es un hombre que crea, completa y desarrolla las reglas de la matemática, aquel que incorpora un hallazgo nuevo a los conocimientos matemáticos. El hombre que por primera vez formuló “dos y dos son cuatro”, fue un gran matemático, da igual si llegó a esta verdad sumando dos simples colillas de cigarro a otras dos. Sus sucesores, aunque sumaran cosas incomparablemente mayores, como locomotoras por ejemplo, no son matemáticos. Por supuesto que esta afirmación no pretende quitarle valor al trabajo del hombre que suma locomotoras. Su trabajo, cuando la circulación está en pleno caos, es tal vez cien veces máspreciado que una verdad matemática. Pero no es suficiente para enviar un informe sobre el nuevo sistema de circulación de las locomotoras a la Asociación de Matemáticos, ni para exigir que se estudie con el mismo detenimiento que el Manual de geometría de Lobatchevski¹. La comisión de planificación se pondría furiosa y los matemáticos y tasadores enmudecerían de asombro.

¹ Nikolai Lobatchevski (1793-1856), gran matemático y uno de los pioneros de la geometría no euclidiana.

Me diréis que empujo puertas ya abiertas y que lo mires por donde lo mires es evidente. Nada de eso.

Un 80% de lo que editan nuestros jefes de redacción son disparates rimados y es así porque apenas comprenden qué es la poesía, o para qué sirve la poesía.

Los editores sólo saben decir —esto me gusta— o —esto no me gusta—, olvidándose de que el gusto puede evolucionar. Casi todos los editores me han confesado alguna vez que no suelen devolver los manuscritos de los libros de poemas que reciben por la sencilla razón de que no saben qué decir.

Pero si el editor no es un analfabeto le dirá al poeta: —Sus versos están bien contruidos, están compuestos según la tercera edición del *Manual de Prosodia* de Brodovski (Chengueli, Gretch, etc.). Todas sus rimas (me ahorro hablar de su probada eficacia) me son muy familiares (están desde hace mucho tiempo en el *Diccionario de rimas rusas* de N. Abramov). Pero como ahora no tengo a mano versos nuevos que sean buenos, de buena gana

acepto estos versos que me trae, los pagaré al precio de un copista cualificado, 30 rublos por cuaderno¹, con la condición de me que presente tres copias.

El poeta no tendrá nada que decir. O decide dejar de escribir o modifica su actitud y empieza a considerar la escritura de poemas como una labor que exige mucho más trabajo. En cualquiera de los casos dejará de despreciar el trabajo del redactor profesional, que, por 3 rublos la noticia, es capaz de encontrar todos los días algo nuevo que contar. Un redactor gasta sus zapatos a la caza de sucesos y de incendios, mientras que un poeta de este tipo lo único que gasta es saliva para mojar el dedo al pasar las páginas.

En nombre de un oficio poético más elevado, en nombre de un florecimiento de la poesía en el futuro, estamos obligados a acabar con la distinción entre esta actividad facilon y los demás aspectos del trabajo humano.

Una observación preliminar: la creación de reglas no es una finalidad poética en sí misma; si así fuera, el poeta terminaría derivan-

¹ Cada cuaderno impreso tiene cuarenta mil caracteres tipográficos. En la antigua URSS, el trabajo del escritor era pagado a tanto alzado por cuaderno impreso.

do en la escolástica, ejercitándose en la composición de reglas para situaciones inútiles e inexistentes, como inventar reglas para contar las estrellas andando en bicicleta a toda velocidad.

Las situaciones que tienen que ser formuladas, que exigen reglas, aparecen continuamente en la vida real. El medio para la formulación y la finalidad de sus reglas, es definido por la clase y las necesidades de nuestra lucha.

Por ejemplo: La Revolución lanzó a la calle el tosco lenguaje de millones de hombres; la jerga de la periferia y de los suburbios se infiltró en las avenidas del centro; el delicadito lenguaje de los intelectuales con sus palabras castradas como: “lo ideal”, “los principios de la justicia”, “el principio divino”, “la imagen trascendental del Cristo y del Anticristo”, todas estas expresiones susurradas en los restaurantes fueron barridas de golpe. La lengua entra en una nueva era. ¿Cómo fomentar su fuerza poética? Las viejas reglas, los “amor, siempre” y el verso alejandrino, ya no con-

vencen a nadie. ¿Cómo introducir en la poesía el lenguaje que se está hablando y a su vez salvarla del lenguaje coloquial?

¿Asentamos la Revolución con yambos?

*Nos hemos vuelto ruines, resignados,
no hay salida para nosotros,
ahora, desde la calle, el Vikgel¹
levanta sus negros brazos.*

Zinaida Gippius²

¡No! ¡Es inútil intentar sofocar el estruendo ensordecedor de la Revolución con yambos de métrica de 4 pies³ concebidos para ser susurrados!

*Héroes, navegantes de los mares, albatros,
invitados en bulliciosos festines,
tribu de águilas, marineros, marineros,
para vosotros los rubís de los cantos, las palabras!*
Kirillov⁴

¹ Vikgel, Siglas del Comité Ejecutivo de ferroviarios de Rusia.

² Zinaida Gippius (Hippius) (1869-1945) Poetisa contemporánea reaccionaria que emigró. La cita de Zinaida que propone Maiakovski no es exacta.

³ Unidad métrica cuantitativa del verso griego o latino, formado por un número reducido de sílabas largas y breves, de dos a cuatro. En cada pie hay dos tiempos, uno de elevación y otro de descenso.

⁴ Vladimir T. Kirillov (1890-1943) Poeta.

¡Tampoco!

Hay que conceder, de una vez, el derecho de ciudadanía a la nueva lengua: Gritar en vez de canturrear, redoblar los tambores en vez de arrullar:

¡Mantened el paso de la Revolución!

Blok¹

Desplegad filas en marcha!

Maiakovski²

No basta con enumerar las reglas y poner ejemplos de una nueva poesía acerca de las masas de la Revolución; es importante calcular y sopesar esta acción, de tal manera que pueda servir de la máxima ayuda a su clase.

No basta con decir: “*no duerme, el enemigo infatigable*” –Blok–. Es necesario descubrir el rostro de ese enemigo.

No basta con desplegar filas en marcha. Es necesario hacerlo según las reglas del combate callejero, es necesario que el teléfono, los bancos, y los arsenales pasen a manos de los obreros sublevados.

¹ Alexander Alexandrovich Blok (1880-1921).

² Este traductor asume lo poco convincentes que resultan estos ejemplos traducidos dadas las insalvables diferencias lingüísticas.

Por eso:

*Come piñas,
traga perdiz,
ha llegado tu hora, burgués...*

Maiakovski¹

Dudo que la poesía clásica aceptase estos versos. En 1820 Gretch² no conocía los *chastushki*³, pero si los hubiese conocido probablemente habría escrito lo mismo que escribió con desprecio sobre la poesía popular: “Estos versos no tienen ni pie ni armonía”.

Pero estos versos fueron aceptados en las calles de San Petersburgo. Los críticos, si tienen un ratito, deberían intentar analizar las reglas que se han seguido para componer estos versos.

La originalidad es indispensable para una obra poética. El material con que cuenta el

¹ Cuando atacaron el Palacio de Invierno, en San Petersburgo, los marineros cantaban estos versos de Maiakovski, aún desconocido para ellos, usando una melodía popular.

² Nikolai Gretch (1787–1867). Pedagogo y escritor, autor de varios manuales de gramática e historia de la literatura rusa.

³ Canción popular de cuatro versos.

poeta: las palabras y sus combinaciones deben de ser trabajadas y re-trabajadas. Debemos equilibrar cuidadosamente la utilización de viejos y nuevos materiales. Y será la cantidad y calidad del nuevo material la que condicione la calidad de la mezcla.

La originalidad, evidentemente, no presupone que se enuncien constantemente nuevas verdades. El yambo, el verso libre, la aliteración, la asonancia, no se descubren todos los días, pero podemos trabajarlos para profundizar en ellos, desarrollarlos y difundirlos.

“Dos y dos son cuatro” no sirve y no dice nada por sí solo. Hay que saber aplicar esa verdad –usando las reglas de la suma–, hay que hacerlo de tal manera que retengamos esa verdad en la memoria –usando más reglas–, y hay que ilustrarla con hechos para fijarla –el ejemplo, el contenido, el tema–.

De ahí que la descripción y la reflexión sobre la realidad en la poesía no se puedan abordar independientemente. Este trabajo es útil, pero debemos considerarlo como si se tratase de la función que desempeña el secretario

de una gigantesca asamblea humana. Como afirmar: “La Asamblea, habiendo tomado en consideración los hechos, ha decidido... “ Esta es la tragedia de los compañeros de viaje¹, que tardaron 5 años en darse cuenta de la magnitud de los acontecimientos, mientras que el resto ya llevaba tiempo realizando su misión.

La poesía nace allí donde hay una tendencia.

En mi opinión, los versos del tipo “*Caminó solo por la calle...*”² son versos de agitación para que las chicas se paseen del brazo de los poetas. Odiamos la soledad. ¡Ay, quién pudiera escribir versos con esta fuerza para llamar a la unión de las cooperativas!

Los viejos manuales para escribir poemas no lo consiguieron. Allí solo se describen los métodos consagrados por la historia y por el uso. Estos libros deberían titularse *Cómo se escribía* y no *Cómo se escribe poesía*.

¹ Así es como se designaba coloquialmente en la Revolución rusa a los escritores y artistas que aceptaron el poder de los soviets sin por ese motivo ser protagonistas de la edificación del socialismo ni tan siquiera vanguardia del sector más avanzado del bolchevismo. Se les podría denominar simpatizantes.

² De un poema de Mikhail Lermontov.

Con franqueza, nunca supe distinguir los yambos de los coros, ni tengo la intención de hacerlo. No es porque sea complicado, sino porque en mi labor de poeta nunca tuve la necesidad de recurrir a esos trucos. Y si encontramos aquí y allí vestigios de esas métricas es porque se me han quedado grabadas en el oído al ser repetidas hasta la saciedad, como por ejemplo, "*Al descender por la madre Volga...*"

En varias ocasiones intenté estudiarlos. En cuanto comprendía la mecánica inmediatamente me olvidaba de ellos. Estas cosas, que ocupan el 90% de los manuales poéticos, ni tan siquiera ocupan el 3% de mi trabajo. En la labor poética sólo hay unas cuantas reglas para saber cómo empezar y, aun así, estas reglas son tan solo convencionalismos. Como en el ajedrez, donde los primeros movimientos son casi siempre los mismos, y es con los siguientes cuando se comienza a perfilar un nuevo ataque. Incluso la jugada más brillante no se podrá repetir en otras partidas. Al adversario sólo le desconciertan movimientos nuevos e

inesperados. Como le pasa al lector cuando encuentra rimas inesperadas en un poema.

¿Cuáles son, entonces, los elementos indispensables para iniciar el trabajo poético?

PRIMERO: La existencia, en la sociedad, de un problema cuya solución solo sea concebible mediante una obra poética. Esto es la *obligación social*. —Sería interesante estudiar por qué la obligación social no se corresponde con la obligación práctica—.

SEGUNDO: Un conocimiento preciso, o mejor dicho, un sentir de los deseos de la clase o grupo al que representáis, con respecto a la cuestión dada, es decir, al fin preciso al que está destinado el poema.

TERCERO: El material. Las Palabras. Hay que enriquecer continuamente las reservas, el almacén de nuestro cerebro, con palabras precisas, expresivas, raras, inventadas, compuestas, y de todos los demás tipos.

CUARTO: Instrumentos de trabajo y acondicionamiento de la oficina. Pluma, lápiz, máquina de escribir, teléfono, un pijama para dormir en pensiones, bicicleta para ir a las redacciones y editoriales, una mesa preparada para escribir, un paraguas para poder escribir bajo la lluvia, un domicilio con espacio suficiente para darle al poema los pasos que necesite, contacto con una agencia de noticias o con un medio de comunicación —para obtener los recortes sobre los temas que apasionan en las distintas provincias—, incluso una pipa y cigarrillos.

QUINTO: Los hábitos y los métodos de trabajo con las palabras, que son muy particulares de cada uno y sólo se adquieren con los años de trabajo: las rimas, la métrica, las aliteraciones, las imágenes, el estilo, el énfasis, la terminación, el título, la maquetación, etc.

Un ejemplo. La *obligación social* sería componer letras para las canciones de los soldados del Ejército Rojo que se dirigen al frente

de San Petersburgo. *Objetivo*, combatir a Yudenich¹. *Material*, el vocabulario de los soldados. Los *instrumentos de trabajo*, un trozo de lápiz. Y el *método*: Chastushki rimado.

Resultado:

*Mi chica me regaló
los calcetines y el sayo.
Yudenich huye de Petrogrado
como alma que lleva el diablo.*

La originalidad de este cuarteto, lo que justifica el haber escrito este chastushki, es la rima de *sayo* y *diablo*. Esta novedad es lo que necesita el modelo poético.

Para escribir un chastushki hay que hacer rimas inesperadas desajustando el primer verso con el segundo. El primer verso puede depender del segundo².

Quizá estas reglas generales para iniciar el trabajo poético nos aporten nuevos aspectos de cara a realizar un análisis crítico de la calidad de las obras poéticas.

¹ General ruso blanco.

² El sentido de esta lección se ha perdido a causa de las diferencias lingüísticas.

El material, los instrumentos de trabajo y los métodos, pueden ser considerados como unidades de medida de la obra poética.

¿Hay obligación social? Sí, 2 puntos. ¿Hay un fin preciso hacia un objetivo? 2 puntos más. ¿Rima? Otro punto. ¿Aliteraciones? Dadle 1/2 punto más y sumad otro punto para el ritmo. En este método de medida también cuentan los trayectos en autobús.

Que no se sonrían los críticos, pero yo tengo más consideración con los versos de un poeta de Alaska que con los de, digamos, un poeta de Yalta —en el caso de que tengan talentos parejos, se entiende—.

Meditad sobre esto: el poeta de Alaska está obligado a pasar frío, a comprar una pelliza, y la tinta de la pluma se le congela. Mientras tanto, el de Yalta escribe frente a un paisaje con fondo de palmeras, en lugares donde no hace falta escribir versos para sentirse muy bien.

La claridad es otro aspecto a valorar. Por un lado los versos de Demian Biedni¹, que tienen

una obligación social que ahora comprendemos muy bien; una finalidad concreta: las necesidades de los obreros y de los campesinos; mantienen un lenguaje coloquial, semicampesino, mezclado con rimas poéticas casi en desuso; y como método utiliza la fábula.

Por otro lado los versos de Krutchionik¹, con aliteración, disonancia, y con la finalidad de contribuir al trabajo de los poetas del futuro.

No tiene demasiado sentido ocuparnos de la cuestión metafísica, de cuál de estos dos poetas es mejor: Demian Biedni o Krutchionikh. Son obras poéticas compuestas por elementos distintos y cada una de ellas puede existir sin ocupar una el lugar de la otra ni competir entre ellas.

Desde mi punto de vista, la mejor obra poética será la que esté escrita según una obligación social dictada por el Komintern², que tenga como objetivo final el triunfo del proletariado, transmitida mediante palabras nuevas y comprensibles para todo el mundo,

¹ (1883-1945) Poeta contemporáneo de Maiakovski, muy popular en la época del comunismo de guerra, gracias a sus versos satíricos y fábulas.

¹ Alexei Krutchionik, poeta futurista.

² Comité Central.

realizada en una mesa bien equipada y entregada a la editorial por avión. Por avión, insisto, porque uno de los factores que más influye en nuestra industria es la poesía del momento.

Es evidente que el proceso de consideración y valoración de la poesía es mucho más delicado y complicado que todo esto.

He simplificado y caricaturizado mi pensamiento deliberadamente para mostrar del modo más claro y transparente que, actualmente, la esencia de todo trabajo sobre literatura no reside en la apreciación de las cosas terminadas —donde el gusto es el factor principal para su valoración—, sin antes hacer un estudio preciso del proceso de elaboración.

Este artículo no pretende dar de ejemplos y soluciones, este artículo realiza un esfuerzo para divulgar el proceso de producción poética.

¿Cómo hacer versos?

El trabajo comienza mucho antes de haber tomado conciencia de la obligación social.

La labor poética previa se realiza de manera continua.

Una obra poética de calidad solo puede ser realizada en un tiempo determinado si se dispone de una cantidad importante de *reservas poéticas*.

Todas estas reservas estarán en la cabeza, y las más complejas las anotaremos en un cuaderno.

No sé ni cómo ni cuándo las usaremos, pero lo que sí sé es que todas son útiles.

La acumulación de estas reservas me ocupa todo el tiempo. Dedico a esta tarea de diez a dieciocho horas diarias, y gracias a ellas siempre estoy listo para elaborar alguna cosa. Es ésta concentración tan intensa la que explica el consabido despiste de los poetas.

Para mí, hacer estas reservas poéticas me produce tal tensión que, de mis quince años de trabajo, recuerdo, en el 90% de los casos, el lugar donde tomaron su forma definitiva ciertas rimas, aliteraciones, sonidos e imágenes.

El cuaderno de notas es esencial para hacer algo que merezca la pena.

Normalmente, este cuaderno sólo se menciona una vez que el poeta ha muerto; durante años se arrastra por el polvo, luego se publica dentro de las obras póstumas, y después se incluye dentro de las obras completas. Pero, para el escritor ese cuaderno lo es todo.

Los poetas noveles, evidentemente, no tienen un cuaderno; no tienen ni la experiencia ni el hábito: En su caso, los versos perfectos aparecen raramente; por eso sus poemas son tan largos, como una corriente de agua, a la espera de que salte la rana de un verso perfecto.

Un principiante, sea cual sea su capacidad, no conseguirá escribir del tirón un poema que perdure; Sin embargo, las primeras obras son siempre más vivas y frescas porque se cuenta para ellas con las reservas de una vida.

Las reservas, cuidadosamente estudiadas, son las que me dan la posibilidad de concluir una obra en el tiempo deseado, aunque tengo como norma no escribir más de seis o diez líneas por día.

En cualquier caso, el poeta siempre considera todo; las ocurrencias, los indicios y los acontecimientos como material expresivo.

En otra época yo me sumergía tan profundamente en esta labor que temía emplear ciertas palabras o expresiones porque me parecía que podían ser mucho más útiles para mis futuros versos, y esto me entristecía y me enojaba.

Alrededor de 1913, volviendo de Saratov a Moscú, quise demostrar la pureza de mis intenciones a una mujer joven que viajaba conmigo en el mismo vagón diciéndole que yo no era un hombre, que yo era una nube en pantalones. Nada más pronunciar estas palabras pensé que me podrían servir para un verso y que me había arriesgado a verlas repetidas y gastadas. Con una terrible desazón e inquietud interrogué a la mujer cerca de media hora, haciéndole preguntas insidiosas, y solamente me calmé cuando me aseguré de que mis palabras tal y como le habían entrado por un oído le salieron por el otro.

Dos años más tarde "*Nube en pantalones*", me sirvió para el título de un poemario.

Durante dos días medité sobre las palabras de ternura que un solitario dirige a su bien y única amada.

¿Cómo la piensa, cómo la ama?

La tercera noche me acosté con dolores de cabeza, sin haber descubierto nada, y cuando estaba a punto de dormirme las palabras se ordenaron:

De tu cuerpo
cuidaré
y lo amaré
como el soldado
mutilado
que inútil
y solo,
cuida
de su única pierna.

Salté de la cama, medio dormido. En la oscuridad, con la punta de una cerilla usada, escribí en la caja de las cerillas: "*única pierna*", y

me dormí. Por la mañana tardé al menos dos horas en conseguir recordar qué quería decir aquello de "*única pierna*" que estaba apuntado en la caja de cerillas y cómo habían llegado esas palabras hasta allí.

Una rima que estamos a punto de agarrar por la cola y que todavía no tenemos dominada, nos envenena la existencia: se habla sin saber lo que se dice, se come sin saber lo que se come, y no se duerme viendo a la rima bailar ante nuestros ojos.

Chengueli contribuyó a que en nuestro entorno se comenzara a considerar el trabajo del poeta una bagatela. Incluso los hay que superaron al maestro. Leemos, por ejemplo, un anuncio en el *Proletariado* de Jarkov, n° 256:

CÓMO CONVETIRSE EN ESCRITOR

DETALLES CONTRA REEMBOLSO

DE 50 KOPECS EN SELLOS.

ESTACIÓN DE SLAVIANSK, FERROCARRIL DE DONETZ

APARTADO DE CORREOS N° 11

¿Qué os parece?

De hecho, esto ocurría ya antes de la Revolución. La revista *Ocio* daba el suplemento: *Cómo hacerse poeta en cinco lecciones*.

Creo que mis humildes ejemplos contribuyen a situar la poesía donde debe estar, entre las labores más complejas.

El sentimiento con el que un verso nos subyuga debe equipararse a aquello que el genial cuarteto de Pasternak descubre sobre la mujer:

*Ese día yo te tenía de la cabeza a los pies,
como un actor de provincias a un drama de
[Shakespeare,
te llevaba en mí, te recorría de memoria
callejeando por las sombras, te repetía.*

En el siguiente capítulo intentaré demostrar el desarrollo de las condiciones previas a la composición de un verso tomando como ejemplo la composición de un poema concreto.

dos

Considero que entre mis últimos poemas el más potente es aquel que se titula *A Serguei Esenin*.

Para este poema no necesité ni revista ni editor, ya que se hicieron copias de él antes de que hubiera aparecido. Lo sacaron a escondidas de la imprenta para publicarlo en un periódico de provincias. Me pidieron que lo leyera frente a un auditorio, y durante aquella lectura se podía oír hasta el vuelo de una mosca. Tras la lectura, se acercaban a darme la mano; en los pasillos la gente entusiasmada me ponía por las nubes. El día en que se publicó hubo un rosario de injurias y de elogios al mismo tiempo.

¿Cómo trabajé con este poema?

Conocía a Esenin hacía mucho tiempo, unos diez o doce años.

La primera vez que le vi calzaba laptis¹ y una camisa bordada.

El encuentro tuvo lugar en uno de esos confortables apartamentos de Leningrado. Inmediatamente pensé con qué placer un verdadero mujik y no un mujik de cartón, cambiaría esa indumentaria por unos buenos zapatos y una chaqueta. Y desconfié de Esenin en un primer momento. Parecía recién salido de una opereta con un falso aspecto teatral. El hecho de que en aquella época ya escribiera versos muy exitosos y tenía, evidentemente, suficientes rublos como para gastarlos en un buen par de botas, engordaba mi desconfianza.

Como hombre que en su tiempo usó y después abandonó un blusón amarillo² estaba en mi derecho de preguntarle.

—¿Qué es eso? ¿Propaganda?

Con una voz tan débil como la de una lámpara de aceite, Esenin respondió algo así como:

—Nosotros venimos de la aldea, no sabemos de esas cosas... nos lo ponemos porque...

¹ Calzado tradicional y rústico usado por los mujiks.

² Maiakovski hace referencia al blusón amarillo que él mismo llevaba en la época de pleno fervor futurista, que siempre causaba una sensación admirable y extravagante.

originariamente se usaba... Dejémoslo para otro momento.

Sus poemas, tan buenos pero tan pueblerinos, nos irritaban bastante a los futuristas. Pero él, personalmente, parecía ser un tipo divertido y simpático.

Al irse, a pesar de todo, le dije:

—Le apuesto lo que sea a que pronto va a dejar de usar los laptis y todos esos bordados.

Esenin respondió coléricamente y Kliouev¹ se lo llevó de inmediato, como una madre arrastra a su hija cuando está a punto de ser seducida porque teme que no tenga fuerzas y acabe por sucumbir al deseo de una tentación.

Esenin aparecía aquí y allá. Volví a verlo después de la Revolución, en casa de Gorki. Con la poca delicadeza que me caracteriza, empecé a gritarle nada más verle:

—¡Ha perdido la apuesta, Esenin, lleva chaqueta y corbata!

Esenin se molestó, intentó irritarme y después se fue.

¹ Poeta campesino de tendencia simbolista.

Pasado un tiempo tuve la ocasión de arremeter contra algunos de sus poemas, eran del tipo:

*Querido mío, querido, mi divertido bruto...
El cielo es una campana, el tiempo las palabras...*

Esenin conseguía apartarse a veces del género campesino idealizado, pero evidentemente no tardaba en volver a él. Así que junto a poemas como este,

*Mi madre la patria,
Soy bolchevique.*

aparecía una apología de la “vaca”. En lugar de un “monumento a Marx” le parecía conveniente hacer un “monumento a la vaca”. No a la vaca lechera, sino a la vaca como símbolo, a la vaca que embiste a cornadas contra las locomotoras.

Nuestras controversias fueron frecuentes debidas, sobretodo, a su imaginismo¹ que había comenzado a impregnar todo su trabajo.

Entonces Esenin partió para América y otros países. Cuando volvió parecía estar muy interesado por la nueva literatura.

Tristemente en esa época era más frecuente encontrarlo en las comisarías que entre los poetas. Rápida y firmemente abandonó las filas de los saludables trabajadores de la poesía, me refiero al mínimo de salud que se le puede exigir a un poeta.

Durante estos años coincidí varias veces con Esenin. Eran encuentros elegíacos, sin la menor sombra de discordia.

Observaba con placer la evolución de Esenin, del Imaginismo a los Vapp¹. Comentaba los poemas de los demás con mucha curiosidad. Apareció en él, hasta entonces imbuido en sí mismo, una nueva faceta: tenía celos de los poetas que estaban estrechamente ligados a la Revolución, a su clase y que eran capaces de mirar al horizonte del futuro con optimismo.

Creo yo que esta era la razón del nerviosismo poético que había en Esenin, de su des-

¹ Tendencia poética que proclamaba “la preponderancia de la imagen” en la poesía, de la cual Esenin es su máximo exponente.

¹ Asociación de escritores proletarios.

contento vital, exasperado por el vino, y su desafortunado, árido y mediocre entorno.

No ocultó, en sus últimos años su simpatía por los *Lefs*¹. Venía a casa de Asseiev². Me telefoneaba y a veces se hacía el contradicho con nosotros.

Se iba estropeando poco a poco, cada vez estaba más delgado, pero seguía siendo elegante a su manera *eseniana*.

Nuestro último encuentro me dejó una profunda y penosa impresión. Aquel hombre con quien me topé en la caja del *Gosizdat*³, tenía el rostro hinchado, la corbata torcida y un gorro que luchaba por ajustarse en su cabeza. Él y sus dos oscuros compañeros, al menos a mí me lo parecieron, apestaban a alcohol. Me costó reconocer a Esenin. Y me costó la misma vida rechazar la insistente invitación para irnos a beber, invitación, eso sí, reforzada por la constante exhibición de un fajo de billetes de diez rublos. Durante todo el día estuve pensando en el lamentable aspecto de Esenin, y por la noche fui a ver a algunos compañeros.

¹ Escritores agrupados en torno a la revista *Lef*, frente literario de Izquierdas, creada por Maiakovski.

² 1889, poeta futurista y amigo de Maiakovsky.

³ La Editorial del Estado Soviético.

Hablamos mucho de Esenin —desgraciadamente casi nunca se pasa de ahí— y acordamos que de una u otra manera teníamos que ocuparnos de él. Tanto ellos como yo mismo culpábamos al medio en el que se movía de su estado actual. Nos convencimos de que sus amigos esenistas se ocuparían de él.

Parece que no fue así. El fin de Esenin nos dio pena, humana y simplemente pena. En principio asumimos su muerte como algo lógico y natural. Yo me enteré esa misma noche, y mi tristeza se habría ido disipando poco a poco si esa mañana, los periódicos no nos hubieran despertado con las líneas que Esenin escribió antes de morir:

*En esta vida morir no es nuevo,
Pero de vivir tampoco esperes más.*

Después de estas líneas, la muerte de Esenin se convirtió en un acontecimiento literario.

Se podía adivinar en seguida cuántos indecisos, estimulados por la fuerza de estos versos

—justamente de estos versos—, se decidirían a coger la sogá o el revólver.

Y ninguno, absolutamente ningún artículo de periódico sería capaz de contrarrestar esa fuerza poética con sus análisis y críticas.

Contra versos como estos lucha con más versos y solamente con versos.

Así, los poetas de la URSS adquirimos la obligación social de escribir versos acerca de Esenin. Una obligación social extraordinaria, importante y urgente, porque los versos de Esenin comenzaron a ejercer una rápida influencia que no parecía parar. Asumimos esta obligación social, pero ¿Qué escribir? y ¿Cómo?

Aparecieron versos, artículos, memorias, ensayos y hasta dramas. En mi opinión, el noventa y nueve por ciento de todo aquello que se escribió sobre Esenin no pasaba de ser un conjunto de textos vacíos llenos de simplificaciones venenosas.

Los versos de los amigos de Esenin no llegaban mucho más allá. Se pueden distinguir del resto por la manera en la que se dirigen al

poeta, con esa familiaridad que da la amistad, como cuando lo llaman *Serioscha*¹. Pero *Serioscha* no tiene entidad como acto literario. Existe el poeta, *Serguei Esenin*, y es de él sobre quien queremos oír hablar. La introducción del apelativo cariñoso y familiar *Serioscha* destruye de inmediato la obligación social y el método formal. La importancia y la gravedad del tema se degradan y quedan al nivel del epigrama o del insulso madrigal. Y bien podemos llorar sus hermanos poetas que ya de nada sirve. Estos versos no consiguen impresionarnos poéticamente. Provocan a la risa y son irritantes.

Los versos de los “enemigos” de Esenin, aun aplacados por su muerte, son versos de pope. Estos enemigos despojaron a Esenin del adecuado cortejo fúnebre que acompaña la muerte de un poeta, debido sin duda a que se quitó la vida.

*Pero tan negra maldición,
incluso de tí nos sorprendió...*
creo que es de Jarov

Todos estos versos fueron escritos a la carrera por personas que malentendieron la obligación social. El objetivo a alcanzar no está en absoluto ligado al método de trabajo, y a todos ellos les dominaba un cierto tono periodístico que resultaba ineficaz del todo para este trágico caso.

Este suicidio nos reventó porque, considerado aparte de sus complejas condiciones sociales y psicológicas, después de su negación inmediata, tenía un tono muy poco auténtico.

Igualmente ineficaz para luchar contra el peligro de los últimos versos de Esenin fue la prosa que se consagró a este asunto.

Comenzando por la prosa de Kogan¹, que según creo no estudió el marxismo con Marx, sino intentando deducirlo de esta máxima de Luka²: "No todas las pulgas son malas, pero todas son negras y todas saltan". Kogan considera esta verdad como la más elevada premisa científica. Quizás por eso, y por obs-

¹ 1872-1932, crítico e historiador de literatura. De tendencia sociológico-populista. Fue presidente de la Academia de Bellas Artes. Maiaikovski y él estaban enfrentados.

² Personaje de la pieza *Los bajos fondos* de Gorki.

tinación —póstuma— escribió un artículo diti-rámico e inútil.

Y terminando con la prosa de Krutchionik, que pretende enseñar a Esenin el *abc* político, como si el propio Krutchionik hubiera pasado su vida haciendo trabajos forzados y sacrificándose por la libertad, como si le hubiera costado caro escribir ¡seis! panfletos sobre Esenin con las manos aún marcadas por los pesados grilletes de acero.

¿Qué es, entonces, lo que hay que escribir sobre Esenin y cómo hacerlo?

Examinando desde todos los ángulos posibles esta muerte y despreciando el material ajeno, conseguí estructurar la tarea a la que me iba a poner manos a la obra.

El objetivo: Paralizar de manera reflexiva la influencia de los dos últimos versos de Esenin, quitarle el interés a su final, hacer prevalecer otra belleza a la belleza facilona del heroísmo de la muerte, porque todas las fuerzas son necesarias para que la clase obrera prosiga en su camino hacia la Revolución. Porque a pesar

de las dificultades del camino y de los duros obstáculos con que tropieza la N.E.P.¹, la Revolución exige de nosotros que nos aferremos a la vida y que nos dispongamos a emprender con alegría la más difícil de las marchas: la que conduce hacia el comunismo.

Hoy, ya escrito el poema, se hace mucho más fácil dar con la fórmula. ¡Pero qué difícil fue comenzar a escribirlo!

Me puse manos a la obra cuando más frecuentes eran mis idas y venidas a provincias para dar conferencias. Durante cerca de tres meses estuve dándole vueltas a este tema y fui incapaz de escribir algo que valiera la pena. Un rostro lívido y azul, tuberías retorcidas y algunas otras diabluras danzaban constantemente ante mis ojos². A lo largo de esos tres meses no escribí ni una miserable línea. Lo más que conseguí, después de cribar una y otra vez y día tras día las palabras, fue llenar mi reserva con algunas rimas.

Regresando de uno de los viajes, ya cerca de Moscú, comprendí que el tiempo y la di-

ficultad para escribir este poema estribaba en la extraordinaria semejanza existente entre lo que quería describir y los ambientes en los que me había encontrado. Los mismos cuartos de hotel, las mismas tuberías retorcidas, y la misma insoportable sensación de obligada soledad.

Esta atmósfera me envolvía, no me permitía evadirme; me privaba de los sentimientos y de las palabras necesarias para fustigar y para negar; debilitaba las energías necesarias para apelar al coraje.

Al tomar conciencia de todo esto deduje algo que se podría considerar como una regla: para trabajar en una obra poética es indispensable cambiarse de lugar o de tiempo, es necesaria una distanciaci3n.

Como en la pintura, por ejemplo, cuando se dibuja un objeto es necesario alejarse a una distancia tres veces mayor que las dimensiones del objeto. Si no se hace esto ser3 imposible ver qu3 se pretende pintar.

Cuanto mayores son los objetos o los acontecimientos mayor debe ser la distanciaci3n.

¹ Nueva Pol3tica Econ3mica..

² Esenin se ahorc3 colgado de una tuber3a de agua, en un cuarto del Hotel Inglaterra en San Petersburgo, Leningrado.

Los débiles no consiguen distanciarse, así que esperan a que el acontecimiento haya pasado para reflejarlo. Los fuertes, en cambio, tratan de anticiparse al acontecimiento y de comprimir el propio tiempo.

La descripción del presente hecha por aquellos que participan en los combates actuales será incompleta, quizás falsa, y desde luego unilateral, desde un sólo punto de vista.

Debemos saber que una obra de esas características sólo podrá realizarse sumando el resultado de dos obras — las notas del artista contemporáneo y el trabajo de síntesis del artista futuro.

En esto reside la tragedia del escritor revolucionario; se puede utilizar un proceso verbal brillante, como por ejemplo, en *La Semana*, de Lebedinski, siendo extraordinariamente falso al pretender una panorámica sin tomar la suficiente distancia, sin perspectiva. Si la distancia de tiempo y de lugar no existe es necesario, al menos, establecerla con la imaginación.

Así, por ejemplo, la estima que se tiene por la “poesía” en detrimento de los hechos y de

la crónica llevó a ciertos rabcors¹ a recopilar la colección *Pétalos*, con versos de este calibre:

*Soy un cañón proletario,
disparo aquí y allí.*

Se puede, por lo tanto, concluir una lección de todo esto:

Uno, dejemos de delirar con los cuadros épicos porque, en cuanto nos peleemos en las barricadas, nos dejarán el cuadro hecho pedazos.

Y dos, el material real —de ahí el interés por las crónicas de los rabcors—, debe, durante la Revolución, considerarse superior o, al menos, al mismo nivel de lo que llamamos “poesía”.

Una prematura poetización no hace otra cosa más que castrar y desfigurar el material. Los manuales poéticos tipo el de Chengueli

¹ *Rabcor*, palabra formada por las primeras letras de dos palabras: *obrero* y *corresponsal*. Es el trabajador que publica en la prensa crónicas acerca de la marcha del trabajo donde él ejerce el suyo y hace conocer las deficiencias que observa para que sean corregidas.

son nocivos porque no toman la poesía del material real, se desentienden de la esencia de los hechos, no los condensan hasta el punto de obtener de ellos la palabra comprimida, condensada, precisa. No hacen otra cosa que aplicar una u otra de las formas antiguas sobre un hecho nuevo. La mayor parte de las veces el hecho no está a la altura de la forma y desaparece completamente como una pulga en la ropa, y esto fue lo que les ocurrió a los cerditos de Radinov¹, escritos sobre una base de pentámetros griegos concebidos para *La Iliada* pero no para ellos; Ocurre también que la forma no está a la altura de los hechos, entonces aparecen ridículos aunque de primeras fueran grandiosos y épicos. Así ocurre, por ejemplo con los *Marinos* de Kirillov que desfilan en un anfíbraco² de cuatro pies tan gastado que revienta todas las costuras.

Una variación del plano en relación a aquel en el que se produjo el hecho y su distanciaci3n son dos aspectos imprescindibles.

¹ Se refiere al poeta y pintor P. Radimov y al poema titulado *Una piara de puercos*.

² Pie formado por una sílaba larga entre dos breves propio de las métricas griega y latina.

Naturalmente, eso no significa que el poeta deba sentarse a esperar que el tiempo pase. El poeta debe azotar al tiempo. Combatir la lentitud del tiempo con un cambio de lugar, o haciendo que el tiempo desfile en su imaginaci3n haciendo que un siglo transcurra en un sólo día.

Para las obras pequeñas esta transferencia puede y debe hacerse artificialmente. De todas formas esto es lo que casi siempre ocurre.

Es bueno comenzar a escribir versos sobre el 1ro de Mayo, digamos, en Diciembre, cuando más ganas tenemos de que ese Mayo llegue.

Si queréis escribir sobre un dulce y sereno amor, coged el autobús nº 7, desde la Plaza Lubianski hasta la Plaza Noguine. Hay tantos baches y terribles vaivenes que no se tarda en sentir la nostalgia de los encantos de una vida apacible. Los baches del trayecto son indispensables para poder hacer la comparaci3n.

El tiempo es también necesario para dejar reposar algo que ya está terminado.

Todos los versos que he escrito sobre un tema inmediato, con el mayor entusiasmo interior, y que me agradaban en el mismo momento de escribirlos, parecían, a la mañana siguiente, insípidos, poco trabajados y con una visión sesgada. Y siempre tenía unas ganas terribles de reescribirlos.

Por eso mismo, cuando acabo un poema lo guardo en un cajón durante varios días, y cuando lo saco veo al instante los defectos que escondía.

Repito que con esto no quiero decir que sólo haya que escribir sobre hechos ya pasados. Llamo sencillamente la atención de los poetas sobre el hecho de que los poemas de agitación y propaganda, considerados “fáciles”, me exigieron, en realidad, un gran esfuerzo y mucha habilidad para compensar la falta de tiempo.

Siempre es conveniente reescribir el poema, pero por la noche, nunca por la mañana. Conviene no precipitarse. Si lo que se pretende es advertir algún fallo en el poema, bastará con echarle un vistazo a la mañana

siguiente, pero si uno se pone a reescribirlo esa misma mañana, la mayor parte de esos “fallos” pasarán inadvertidos y permanecerán allí para siempre.

Aprender a generar una distancia adecuada y organizar el tiempo —y no hacer yambos y coros— debería ser la primera regla de todos los manuales prácticos de poesía.

Éste largo inciso explica muy bien el motivo por el que desarrollé mucho más mi poema sobre Esenin durante el corto trayecto de la Lubianski Proezd a la Dirección de Chá, en la Mianitskaia —mi editor me había bajado el sueldo—, que durante todo mi viaje por las provincias. La Mianitskaia supuso el contraste violento y necesario tras la soledad de un cuarto de hotel; El silencio de la provincia contrastado con la multitud de Mianitzkaia, la agitación y el movimiento de los automóviles y los tranvías; Un duelo entre la *lutchina*¹ de las viejas aldeas y las centrales eléctricas.

¹ *Lutchina*, lámpara utilizada en las aldeas cuando no había luz eléctrica, hecha con una tea de madera.

Camino meciendo los brazos y murmurando muy bajito, casi, casi sin palabras, después voy acelerando y aminorando el paso, muy poco a poco, para no perder el ritmo de mis murmullos, y otras veces murmuro más rápidamente para ir al compás de mi caminar.

Así se perfecciona y toma forma el ritmo, la base de toda obra poética, que la recorre de principio a fin como un rumor. Y, poco a poco, comenzaremos a entresacar las palabras de este rumor.

Algunas palabras dan un salto hacia atrás y ya no vuelven nunca. Otras se retrasan, aparecen y desaparecen decenas de veces, hasta que sentimos que una de ellas ha encontrado su lugar —esta sensación, desarrollada por la experiencia es justamente lo que llamamos talento—. Frecuentemente, la que primero encuentra su sitio será la palabra que da sentido al verso, o la que señala que palabra debe ser rimada. Las otras llegan y se introducen en relación a esta palabra principal. Una vez que lo esencial está listo se tiene la repentina sensación de que el ritmo se rompió, de que

falta una pequeña sílaba o un simple sonido. Comenzamos entonces a recomponer todas las palabras, y el trabajo acaba por dejarnos al borde del delirio. Como si se intentara, decenas de veces, poner en un diente una corona hecha a medida que no quiere encajar. Y, al final, tras probar cien veces, se intenta una vez más y ¡ya está! Esta semejanza para mí es aún más literal porque, cuando finalmente esa corona queda bien colocada, las lágrimas de dolor y de alivio inundan mis ojos.

¿De donde viene este ritmo o rumor de fondo? No lo sé. Creo que el mío viene de las repeticiones de un sonido, de un ruido, de cualquier hecho al que yo le atribuyo una cualidad sonora. El ritmo puede producirse tanto por el sonido repetido del mar, como por los golpes que en la puerta da la criada todas las mañanas —y ese ruido se repite, arrastrando las zapatillas, en mi cabeza—, e incluso el movimiento de la tierra alrededor del Sol. Ese ruido se repite, se arrastra, y penetra en mi cabeza como en un almacén de material

escolar, alternándose y aliándose de modo caricatural e inevitable con el viento que se levanta y silba.

El esfuerzo para organizar el movimiento, para coordinar la curva de los sonidos e imprimirles un carácter y unas particularidades, es uno de los aspectos principales del trabajo del poeta. De la constancia de esta tarea dependen las reservas rítmicas. No sé si el ritmo está dentro o fuera de mí, lo que si hay en mi interior es una preferencia. Para despertar el ritmo es necesario simplemente un choque; como un chirrido indefinible despierta, por ejemplo, la resonancia del vientre de un piano, o la imagen de un puente en ruinas que se estremece con el paso de una sola hormiga.

El ritmo es la fuerza esencial, la energía primaria del verso. Es inexplicable. De él apenas podemos decir lo que se dice del magnetismo y la electricidad; son dos formas de energía. El ritmo puede ser idéntico en varios poemas y el mismo en toda la obra de un poeta; hecho que no la tornará monótona, porque el

ritmo puede ser hasta tal punto complicado, puede ser tan difícil darle forma que nunca se llegue a conseguir, ni tan siquiera a través de varios largos poemas.

El poeta debe desarrollar dentro de si mismo este sentido de su propio ritmo, en vez de aprenderse de memoria métricas que no le pertenecen, como yambos, coros y hasta el mismo verso libre tan sagrado. Estas métricas son válidas para un caso concreto y solamente para ese caso concreto. Lo mismo ocurre con una herradura imantada, que sólo puede ser usada para atraer fragmentos de acero.

De la métrica no sé nada, pero he comprobado que, en las composiciones épicas o grandiosas, es oportuno escoger métricas largas con un gran número de sílabas; y en las composiciones jocosas, métricas cortas. Así que, desde la infancia, desde los nueve años, asocio las composiciones del primer grupo con el verso:

*Vosotros, víctimas que caísteis en una lucha
[fatal.*

Y el segundo grupo lo asocio con:

Renunciad al viejo mundo.

Aunque parezca curioso así es como yo lo veo.

La métrica la consigo gracias a la sustitución de este retumbar rítmico por palabras. Me pregunto continuamente: ¿Servirá esta palabra? ¿Quién la leerá? ¿Se entenderá el sentido?, pero todo controlado por la sensibilidad, por la maestría, por el talento.

El primer verso de Esenin empecé a componerlo con este ritmo:

*ta-ra-ra ' / ra-ra' / ra, ra, ra, ra ' , / ra-ra /
ra-ra-ri/ra ra ra / ra ra / ra ra ra ra /
ra-ra-ra/ra-ra ra ra ra ra ri /
ra-ra-ra/ra ra-ra/ra ra / ra / ra ra.*

Entonces me dispongo a decidir las primeras palabras:

Qué has dejado ra, ra, ra, ra, al otro mundo.

Tal vez volar ra ra ra ra ra ra.

Sin anticipos, ni mujeres, ni cerveza.

Ra ra ra / ra ra ra ra / sobriedad.

¿Podemos descuidar la rima? No. ¿Por qué? Porque sin la rima, en el más amplio sentido de la palabra, los versos estarían contrahechos y se romperían a trozos.

La rima nos hace regresar a la línea precedente, al verso ya leído, nos fuerza a pensar en ello y obliga a los versos que formulan un pensamiento a llenarse de unidad.

Habitualmente, rima se define como la consonancia de las últimas palabras de dos líneas de verso. Todo el mundo lo sabe, pero esta definición no quiere decir nada, sólo es una, probablemente la más elemental y la menos ingeniosa, de las muchísimas maneras que hay de establecer una relación entre dos versos.

Se pueden rimar también los inicios de dos versos, el final del primer verso con el comienzo del siguiente. Puede rimarse el final

de la primera línea con el del tercero y el final de la segunda línea con la última palabra de la cuarta. Así indefinidamente.

Yo suelo colocar al final de la rima la palabra más característica y la rimo con otra palabra cueste lo que cueste. Por eso mis rimas son tan poco corrientes. En cualquier caso, nadie las ha utilizado antes que yo, ni se encuentran en el diccionario de rimas.

La rima une los versos y les da sentido, por eso el material que usaremos tendrá mucha más calidad que el utilizado para todo lo demás.

Obviamente he simplificado y esquematizado hasta el límite el proceso de selección del material para realizar un trabajo poético. Naturalmente, el proceso creador es más indirecto y por lo tanto mucho más intuitivo. Pero en esencia, el trabajo se desarrolla de acuerdo con este esquema.

En el primer cuarteto se identifican todos los versos, con él puedo calcular cuántos ver-

sos necesitaré para abordar un determinado tema y la mejor manera de conseguir el efecto deseado.

A partir de aquí comienza el arduo trabajo de encontrar las palabras correctas, el sentido correcto, el ritmo, la métrica, y la rima.

Y decido qué quiero conseguir con este poema: En primer lugar, que todos los estudiantes se interesen, ya que Esenin no es conocido en su ambiente. Entonces uso el estilo de Esenin para usar su muerte en el beneficio de ellos, hay que arrebatársela y blanquearla, cosa de la que sus fans no fueron capaces "rodando colina abajo con torpes rimas". Por último, para ganar la simpatía del público, es necesario ir contra la vulgarización que se ha hecho del trabajo de Esenin, contra los que la han banalizado y contra todos aquellos que no supieron dirigir rápidamente a los oyentes para poder entender esos dos últimos versos. Ganada la audiencia, sensible al trabajo de Esenin, consigo que se convenzan de que no valía la pena, quitándole importancia e inte-

rés al final de Esenin, para parafrasear sus últimas palabras y darles el sentido contrario.

*En esta vida morir no es difícil.
Vivir tiene mucha más dificultad.*

Con el boceto y con los bloques de cuartetos básicos hechos se puede considerar que hemos realizado el primero de los trabajos creativos.

Lo que viene a continuación es una técnica relativamente fácil para el procesamiento del hecho poético.

Es preciso llevar el verso hasta el límite extremo de su expresividad. Uno de los procedimientos expresivos más importantes es la *imagen*. No la imagen-aparición que aparece como fondo al inicio del trabajo, como una primera y todavía difusa respuesta a la obligación social. No, hablo de las imágenes que soportan y dan realce a la imagen principal. La imagen es uno de los medios poéticos más utilizados por ciertos movimientos, como por ejemplo, el imaginismo. Aquellos que hacen

de la utilización de la imagen un fin, se condenan de hecho a trabajar exclusivamente con uno de los muchos aspectos y recursos que nos otorga la poesía.

Los medios para trabajar la imagen son infinitos. Uno de los primeros y más arcaicos es la comparación. Mis primeros poemas, por ejemplo los del libro *La nube en pantalones*, están enteramente contruidos a base de comparaciones, llenos de *como*s y más *como*s sin fin. A veces me pregunto si no será este atavismo el culpable de que mis tardíos admiradores consideren *La nube en pantalones* como la obra culmen de mi poesía. En los poemas posteriores al que dediqué a Esenin ese primitivismo está del todo eliminado. Y en este poema *A Esenin* solamente encontré una comparación: "*largos y agotadores como Doronin*".

¿Por qué como Doronin y no, por ejemplo, como la distancia a la Luna? En primer lugar, porque la comparación está sacada de la vida literaria, puesto que el tema es literario. Y en segundo lugar porque *El obrero de hierro*¹, creo que se llama, es más largo que un viaje a la

¹ Maiakovski se refiere al poema de Doronin, *El tractorista*.

Luna. Los viajes a la Luna son imaginarios, mientras que *El obrero de hierro*, desgraciadamente, es real. Aparte, el viaje a la Luna se nos haría mucho más corto debido a su novedad, mientras que los cuatro mil versos de Doronin son aburridísimos —desde el punto de vista de las palabras, utilizadas mil veces y de las rimas, vistas y oídas por lo menos dieciséis mil veces—. Y además porque la imagen debe ser tendenciosa, es decir, cuando se trabaja en un tema importante es necesario que las pequeñas imágenes que vamos encontrando por el camino se utilicen también en la lucha por la literatura.

Otro método común para conseguir una imagen es la metáfora, como la que utilicé en el poema de Esenin:

*Y te llevan despojos y elegías
apenas retocados de pasados funerales.*

Donde utilizo la palabra *despojos* para darle un aire rancio y podrido a las obras que le dedicaron a Esenin tras su muerte.

Otro ejemplo, es un anuncio que recientemente ha aparecido:

*No van a venir
como no vendrá el cisne al lago en invierno.*

Les aporta una cualidad animal.

Y otro ejemplo más claro aún es el titular que se publicó en la revista “Hoy” en los primeros días de la Guerra.

Somos veteranos, lamámonos las heridas.

Otra manera de crear una imagen, la más utilizada por mí en los últimos tiempos es inventarme hechos imposibles, utilizando la hipérbole.

*para que en desbandada
eche a correr Kogan,
hiriendo al que se le cruza
con los picos del bigote.*

Los métodos para la construcción de imágenes —y el resto de la técnica poética— varían mucho en función de las lecturas de cada uno.

Incluso se puede crear la imagen a la inversa, es decir, en vez de buscar palabras para fomentar la imaginación, tratar de expresar las palabras para delimitar su alcance. Por ejemplo, mi viejo poema «Guerra y Universo»:

*Los trenes encadenan una curva tras otra.
En el vagón putrefacto
40 heridos,
4 piernas.*

Después viene el trabajo en la selección del material verbal. Hay que ajustar con precisión el contexto. No hay que dejar al azar la elección de las palabras para no rodear al verso de un ambiente extraño.

Hay que tener muy en cuenta en este proceso la calidad del sonido en la combinación de una palabra con otra palabra. Hay que trabajar con *la magia de las palabras*, porque se

puede ser de todo en la vida menos el causante de la desaparición de un verso melodioso. Este aspecto de la musicalidad en las palabras, que a muchos les parece la esencia de la misma poesía, se consigue, una vez más, mediante el arduo trabajo técnico. La asonancia, la aliteración... deben crear, un minuto después de su lectura, la sensación de saciedad.

La aliteración debe utilizarse en dosis muy cuidadas y, si es posible, no debe dejar en el que lo lee una sensación de repetición.

En el poema de Esenin utilizo una:

*¿Dónde
el campaneó de la campana
y los granos del granito?*

La utilizo para enfatizar aún más mis palabras, aunque puedes recurrir a ella para conseguir un simple juego de palabras, la llamada poética de la diversión. Los antiguos —para nosotros viejos— poetas usaron la aliteración para hacer al verso más melodioso, recurrien-

do frecuentemente a la onomatopeya, que es el recurso estilístico que más odio.

Por supuesto que no es necesario hacer continuamente aliteraciones rebuscadas ni rimas nuevas. Recuerda siempre que la economía en las artes es vital para la composición de los valores estéticos. Por eso, una vez realizado el trabajo básico al que me refiero al principio, ya están cubiertas muchas de las estéticas del espacio y al atenuar los pasajes más estetizantes y pomposos les estamos dando más brillo a los demás. Puedes, por ejemplo, rimar versos vinculando un verbo, que no despierta al oído, a otro verbo para realzar la rima.

Esto subraya una vez más lo relativo de las reglas de la escritura poética.

En el trabajo técnico se incluye la parte de la entonación de la obra poética. Hay que trabajarla en base a algo concreto, de lo contrario, como a menudo ocurre en la poesía, se convertirá en algo demasiado etéreo.

Siempre hay que tener presente al público al que va dirigido. Y más ahora que la prin-

cipal forma de comunicación con la masa es desde el escenario, con la voz, recitando. El público será el que te marque la entonación que debes darle a la lectura de la obra.

La mayoría de mis obras están construidas con un tono coloquial. Pero a pesar de esta premeditación la entonación no queda estrictamente establecida, y al recitar cambio este recurso muy a menudo en función de la naturaleza del público que tengo delante. Por ejemplo, este texto impreso le da muy pocos datos al que lo va a recitar:

Hay que arrancar la alegría de los nuevos días.

A veces, según dónde lo voy a leer, refuerzo el verso antes de recitarlo:

*¡Arrancar
la alegría de los nuevos días!*

Así que no te sorprendas si te encuentras con la copia impresa del poema con las anotaciones especiales para cada caso.

Antes de que el verso, destinado a ser editado, se imprima hay que pensar en cómo quedará impreso exactamente. Debemos tener en cuenta que la ortografía tiene toda clase de recursos para lograr la percepción de la forma en el lector que quería darle al verso su artífice. Los signos de puntuación que utilizamos habitualmente como los puntos, la coma, los signos de exclamación e interrogación son demasiado pobres y poco expresivos en comparación con los matices de emoción que aporta una persona al recitar la poesía.

El tamaño y el ritmo de la obra debe estar por encima de las reglas de puntuación. Por ejemplo, romper el verso para no dejar lugar a confusión en el sentido del ritmo y la entonación.

Estas rupturas de los versos las realizo normalmente para marcar el ritmo con precisión. Además, debido a la economía que caracteriza mi construcción de los versos, a menudo desecho las palabras y las sílabas que actúan como nexos. Si en estos momentos no hago una parada, o un corte de los versos, el ritmo

se desgarrará. Por este motivo escribí así este verso del poema dedicado a Esenin:

Infinito...

*Vuela,
hasta clavarte en las estrellas.*

Infinito está escrito aparte, para que nos recuerde al paisaje celeste.

Vuela lo separo del resto para despojarle del carácter imperativo que tendría si lo dejara todo junto: *Vuela hasta clavarte en las estrellas.*

Estamos llegando al momento más importante del poema, al más especialmente tendencioso y profundo, al mismo objetivo último del poema. Para llegar aquí es por lo que hemos estado trabajando tanto cada verso. A veces sólo por este objetivo último está justificado rehacer el poema por completo.

En el poema de Esenin este fin último, como no podía ser otro, vino como respuesta

a los dos últimos versos de su poema de despedida, que suenan así de esenianos:

*En esta vida morir no es nuevo.
Vivir tampoco es una novedad.*

Y los míos suenan así:

*En esta vida morir no es difícil.
Vivir tiene mucha más dificultad.*

A lo largo de todo el proceso de escritura del poema entero tuve en mente estos dos versos. Al trabajar en cualquier otro verso siempre volvía a ellos, consciente o inconscientemente.

Me fue totalmente imposible evitarlo, por eso no tengo anotadas las reescrituras de estos versos en un papel, lo hice de memoria —antes acostumbraba a hacerlo con todos mis poemas, y ahora mis poemas más impactantes también están hechos así—.

Así que es imposible saber cuántas versiones hubo, en cualquier caso, las variaciones

de estos dos versos no fueron menos de 50-60.

Los medios técnicos en el trabajo con las palabras son infinitos. Es inútil hablar de esto porque, como ya he dicho aquí varias veces, la base del trabajo poético consiste justamente en la invención de esos procedimientos, que son precisamente los que hacen de un escritor un verdadero profesional del verso. Los talmudistas de la poesía probablemente pondrán caras al leer este libro porque a ellos les gustan las recetas poéticas como ésta: Coja un contenido, déle una forma poética —yambo, coro,...—, rime las terminaciones de los versos, cárguelos de aliteraciones y forme una imagen. El poema está listo.

Esto es como hacer punto de cruz, menos mal que este tipo de costura siempre acaba en el cubo de la basura de las editoriales.

Aquel que pretende coger la pluma por primera vez y convertirse en poeta en una semana mi libro no le sirve para nada. Mi libro es

para aquel que, por encima de los múltiples obstáculos, quiere convertirse en poeta, Y un poeta es una persona consciente de que la poesía es uno de los desafíos más difíciles que existen, y a pesar de ello quiere conocer y transmitir a otros esos procedimientos que muchas veces transcurren por caminos misteriosos.

Estas son las conclusiones:

1. Poesía es industria. De las más difíciles y complicadas, pero, a pesar de todo eso, es una industria.

2. Aprender el oficio de poeta no es aprenderse el modo de hacer un cierto tipo de obras poéticas. Es explorar los medios utilizados para cualquier trabajo poético y estudiar sus prácticas lo que ayudará a crear otras nuevas.

3. Originalidad. La novedad del material y de los procesos es obligatoria en cada obra poética.

4. El poeta debe trabajar a diario para mejorar sus recursos y sobre todo para ir acumulando sus reservas poéticas.

5. Tener un buen cuaderno de notas y saber usarlo es mucho más importante que saber escribir sin errores en base a la vieja y caduca métrica poética.

6. No es necesario comenzar produciendo poesía en serie para obtener un único y brillante verso. Hay que dar la espalda a una futilidad poética tan poco racional. Solo se debe coger la pluma cuando no existe otro medio de expresión que no sea el verso. Solo debemos lanzarnos al trabajo poético en el momento en el que sentimos con nitidez el susurro de una obligación social.

7. Para comprender correctamente la obligación social el poeta debe situarse en el centro de las cosas y de los acontecimientos. Conocer la teoría económica, estar al tanto

de la vida real, interesarse por la historia y la ciencia, es para el poeta una parte esencial de su trabajo y un aspecto mucho más importante que los manualitos escolásticos de profesores idealistas que idolatran a las anti-guallas.

8. Para conseguir una mejor y más eficaz interpretación de la obligación social es necesario colocarse a la vanguardia de la clase social a la que pertenece el poeta, y luchar en todos los frentes en los que esté inmersa esa clase. Es necesario romper en mil pedazos el tópico de que el arte es apolítico. Esa vieja leyenda aparece ahora bajo la verborreica apariencia de los *grandes cuadros épicos* —primero épicos, después objetivos y al final no toman partido—, con un estilo *grandioso* —primero grandioso, después elevado y al final divino—.

9. Los juicios al azar y la individualista, carente de principios y caprichosa subjetividad del gusto, solamente pueden ser eliminados si consideramos al arte como un oficio.

Solo considerando la poesía de esta manera lograremos situarla en el mismo plano que otros géneros literarios. Poemas junto a crónicas de los rabcors. Esto nos dará la posibilidad de abordar el problema de la valoración de la calidad de la obra poética, problema a cuya urgente solución nada aportan los tradicionales análisis místicos del fenómeno poético.

10. No podemos considerar el proceso de producción de un poema, lo que se llama el trabajo técnico, como un valor en sí mismo. Sin embargo es este trabajo el que hace el poema conveniente para su uso. La diferencia entre las maneras de trabajar un poema es la que diferencia un poeta de otro poeta. Sólo el conocimiento, el perfeccionamiento, la acumulación y la diversidad en los procedimientos poéticos convierten a alguien en un escritor profesional.

11. El ambiente poético cotidiano influye tanto en la creación de una obra auténtica como los demás factores. La palabra *bohemia*

se ha convertido en la designación común de todo lo cotidiano que rodea al artista pequeño-burgués. Se ha luchado mucho contra esa palabra, pero desgraciadamente sólo contra la palabra. En realidad seguimos respirando esa atmósfera enrarecida por los viejos arivismos literarios individualistas, por los intereses de capillitas gruñones y mezquinos, por las zancadillas mutuas y por la *poetización* de los conceptos, sustituyendo, por ejemplo, “borrachera” por “dulce embriaguez”. Incluso es necesario que la imagen del poeta y las conversaciones domésticas con su mujer sean diferentes, definidas por su propia producción poética.

12. Nosotros, los *Lefs*, nunca hemos pretendido ser los únicos poseedores de los secretos de la creación poética. Pero somos los únicos que queremos descubrir esos secretos, los únicos que no queremos una veneración artístico-religiosa para, una vez conseguida, especular con ella como puros comerciantes.

El resultado de este libro no puede ser considerado más allá de un modesto esfuerzo personal, aunque para ello haya tenido en cuenta los trabajos teóricos de mis compañeros filólogos y profesores de literatura.

Sería de gran utilidad que todos los filólogos y profesores de literatura enfocasen en sus trabajos temas más contemporáneos y que intentaran contribuir directamente al quehacer poético actual.

Pero esto sólo no es suficiente.

Es necesario que los órganos y las instituciones responsables de la educación de las masas liberen a sus enseñanzas de las antiguallas estéticas.

Vladimir Maiakovski, 1926

poema de despedida
de sergei esenin

До свиданья, друг мой, до свиданья.
Милый мой, ты у меня в груди.
Предназначенное расставанье
обещает встречу впереди.

До свиданья, друг мой, без руки, без слова,
не грусти и не печаль бровей.
В этой жизни умирать не ново,
но и жить, конечно, не новей.

Сергею Есенину, 1925

Hasta pronto, amigo mío, hasta pronto.
Querido, en mi pecho yo te llevo.
Este predestinado abandono
promete después un nuevo encuentro.

Hasta pronto amigo mío, sin gestos ni palabras,
sé fuerte, no entristezcas.
En esta vida morir no es nuevo.
Vivir tampoco es una novedad.

Serguei Esenin, 1925

poema de maiakovski *a serguei esenin*
сергею есенину

Пустота...

Летите,

в звезды врезываясь.

Ни тебе аванса,

ни пивной.

Трезвость.

Нет, Есенин,

это

не насмешка.

В горле

горе комом

не смешок.

Вижу

взрезанной рукой помешкав,
собственных

костей

качаете мешок.

Прекратите!

Бросьте!

Вы в своем уме ли?

Infinito...

Vuela,

hasta clavarte en las estrellas.

Ya ni anticipos

ni tabernas.

Sobriedad.

No, Esenin,

no

me burlo.

En la garganta

la pena,

no la risa.

Veo

tu mano rota,

agitando

tus huesos

en el saco.

¡Detente!

¡Para!

¿Sabes lo que haces?

Дать,
чтоб щеки
заливал
смертельный мел?!

Вы ж
такое
загибать умели,
что другой
на свете
не умел.

Почему?
Зачем?
Недоуменье смяло.

Критики бормочут:
— Этому вина
то...
да се...
а главное,
что смычки мало,
в результате
много пива и вина. —

¿Hacer
que tus mejillas
se tiñan
con tiza mortal?

Tú
que
llegabas,
donde nadie
más
podía.

¿Por qué?
¿Para qué?
El desconcierto me estremece.

Los críticos corean:
“El vino,
entonces...
si hubiese...
y lo peor
de todo,
tomaba
mucha cerveza y vino”.

Дескать,
 заменить бы вам
 богему
 классом,
класс влиял на вас,
 и было б не до драк.
Ну, а класс-то
 жажду
 заливает квасом?
Класс — он тоже
 выпить не дурак.
Дескать,
 к вам приставить бы
 кого из напостов —
стали б
 содержанием
 премного одаренней.
Вы бы
 в день
 писали
 строк по сто,
утомительно
 и длинно,
 как Доронин.

Decir,
 que de haber cambiado
 la bohemia
 por la clase,
ésta te habría calado,
 y terminado la pelea.
¿Acaso la clase
 se sacia
 con soda?
La clase
 bebe, no es tonta.
Decir que,
 con
 los de "En guardia"
y el acero,
 tu obra
 mejoraría.
Que,
 si cada día
 hubieses escrito
 cientos de versos,
largos
 y agotadores
 como Doronin.

А по-моему,
 осуществись
 такая бредь,
на себя бы
 раньше наложили руки.

Лучше уж
 от водки умереть,
чем от скуки!

Не откроют
 нам
 причин потери
ни петля,
 ни ножик перочинный.
Может,
 окажись
 чернила в «Англетере»,
вены
 резать
 не было б причины.

Подражатели обрадовались:
 бис!

Creo,
 que si hubieses caído
 en tal delirio,
te habrías quemado
 antes las manos.

¡Mejor
 morir borracho
que aburrido!

No nos aclaran
 la causa
 de tu pérdida

la soga
 y la navaja.

Quizás
 si hubiese
 tinta en el «Inglaterra»,
las venas
 cortadas
 no tendrían sentido.

Tus imitadores entonan alegres:
 “¡Otra!”

Над собою
чуть не взвод
расправу учинил.
Почему же
увеличивать
число самоубийств?
Лучше
увеличь
изготовление чернил!

Навсегда
теперь
язык
в зубах затворится.
Тяжело
и неуместно
разводить мистерии.

У народа,
у языкотворца,
умер
звонкий
забудыга подмастерье.

Se suma
casi un pelotón,
es una masacre.

¡Para qué
aumentar
los muertos?
¡Es mejor
que corra
la tinta!

Para siempre
y desde ahora
entre los dientes
se encierra la lengua.

Es cruel
e inútil
alimentar el misterio.

Al pueblo,
creador de la lengua,
se le ha muerto
su ruidoso
borracho oficial.

И несут
стихов заукойный лом,
с прошлых
с похорон
не переделавши почти.

В холм
тупые рифмы
загонять колом —
разве так
поэта
надо бы почтить?

Вам
и памятник еще не слит, —
где он,
бронзы звон
или гранита грань? —
а к решеткам памяти
уже
понанесли
посвящений
и воспоминаний дрянь.

Y te llevan
despojos y elegías
apenas retocados
de pasados
funerales.

En tu tumba
torpes rimas
clavadas como estacas.
¿Este es homenaje
para
el poeta?

Aún
sin fundir tu monumento
¿Dónde
el campaneó de la campana
y los granos del granito?
En las rendijas de la memoria
ya
apilan
las dedicatorias
los recuerdos y la basura.

Ваше имя
 в платочки расоплено,
ваше слово
 слюнявит Собинов
и выводит
 под березкой дохлой —
«Ни слова,
 о дру-уг мой,
 ни вздо-о-о-о-ха».

Эх,
 поговорить бы иначе
с этим самым
 с Леонидом Лознгринычем!
Встать бы здесь
 гремящим скандалистом:
— Не позволю
 мямлить стих
 и мять! —
Оглушить бы
 их
 трехпалым свистом
в бабушку
 и в бога душу мать!

Tu nombre
 sonado en los pañuelos,
tu palabra
 la soba Sobinov,
recita
 bajo un abedul moribundo:
“Ni palabras,
 amigo mío,
 ni ssssspirosss”.

¡Oh,
 qué decirles,
más
 a ese Lohengrin Lohengrinich!
Les diría:
 “Camorristas escandalosos,
no permito que
 babeéis el verso
 ni lo arruguéis”.

¡Callarles
 con
 estridente silbido
y mentar a su abuela
 y el alma de su madre!

Чтобы разнеслась
 бездарнейшая погань,
раздувая
 темь
 пиджачных парусов,
чтобы
 врассыпную
 разбежался Коган,
встреченных
 увеча
 никами усов.

Дрянь
 пока что
 мало поредела.
Дела много —
 только поспевать.
Надо
 жизнь
 сначала переделать,
переделав —
 можно воспевать.

Airear
 la basura,
soplando
 contra
 las velas de las chaquetas,
para que
 en desbandada
 eche a correr Kogan,
hiriendo
 al que se le cruza
 con los picos del bigote.

La basura
 aún
 ha menguado poco.
Tantos casos,
 no hay tiempo.
Rehagamos
 la vida
 primero,
y rehecha
 la derramaremos.

Это время —
 трудновато для пера,
но скажите,
 вы,
 калеки и калекиши,
где,
 когда,
 какой великий выбирал
путь,
 чтобы протоптанней
 и легче?
Слово —
 полководец
 человечьей силы.

Марш!
 Чтоб время
 сзади
 ядрами рвалось.
К старым дням
 чтоб ветром
 относило
только
 путаницу волос.

Tiempo
 duros para la pluma,
decidme,
 vosotros,
 cojos y cojas,
¿dónde?
 ¿cuándo?
 ¿qué grande escogió
el camino
 fácil
 ya andado?
La palabra,
 adalid
 de la fuerza humana.

¡Avanzad!
 Que las balas del tiempo
 exploten
 detrás.
Que el viento
 solamente
 se lleve
al pasado
 los mechones de los cabellos.

Для веселия
планета наша
мало оборудована.

Надо
вырвать
радость
у грядущих дней.

В этой жизни
помереть
не трудно.

Сделать жизнь
значительно трудней.

Владимир Маяковский, 1926

Para la alegría
nuestro planeta
no está concebido.

Hay
que arrancar
la alegría
de los nuevos días.

En esta vida
morir
no es difícil.

Vivir
tiene mucha más dificultad.

Vladimir Maiakovski, 1926

Cómo hacer versos se terminó
de imprimir en Mayo de 2009,
68 años después de que a Tatlin,
constructivista ruso, le encargaran
una obra arquitectónicamente imposible,
hacer desaparecer Moscú
ante la inminente invasión nazi.

*La Revolución es una Gargantúa
y Maiakovski un niño.*



www.monoazuleditora.com

vuelapluma

1. *Memoria del Andarín*

Fernando Birri

2. *Sobre mis escombros*

Tere Medina-Navascués

3. *Borracho estaba, pero me acuerdo*

Víctor Hugo Viscarra

4. *Platón*

Ralph Waldo Emerson

5. *El banquero anarquista y la tiranía*

Fernando Pessoa

6. *Cómo hacer versos*

Vladimir Maiakovski

7. *La voz de la manigua*

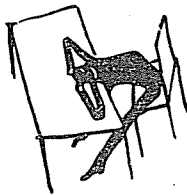
19 poetas cubanos del XIX

8. *Teresa, mon amour*

Teresa de Jesús

9. *Soy apache*

Gerónimo



cómo hacer versos

"La barca del amor se estrelló contra la vida cotidiana". Volodia, Vladimir Maiakovski, escribió estas famosas líneas momentos antes de reventarse el corazón de un soberbio pistoletazo. Corría el año 1930 y Maiakovski tenía 37 años. Su historia de amor con Lili Brick se estaba truncando porque había aparecido otra mujer con la que podía y no podía vivir. Tampoco soportaba algunas cosas de la burocracia soviética que afectaban de lleno a su obra. Acababan de prohibir *La Chinche* y *el Baño*, sus dos últimas piezas dramáticas. Comenzaban las purgas estalinistas. Se calcula que unos dos mil escritores pasaron por las cárceles de la Lubianka, cerca del barrio del Rabat en Moscú. De ellos perecieron unos mil. Babel, Pilniak, Bulgakov. Lo mejor de la literatura rusa de ese momento. Cuando a un poeta le impiden expresarse le cortan un brazo, la cabeza, o la mitad del cuerpo. A Maiakovski con esa prohibición le pusieron una pistola en las manos. Maiakovski es la poesía de agitación pura. El poeta ruso era una voz, una garganta hecha para escribir y recitar. *Cómo hacer versos* es el antimanual del poeta Maiakovski.

PVP 15 €

