

LA POESÍA EN NUESTROS DÍAS 3

Resultados de una encuesta

Una vez más cerramos este número presentando a nuestros lectores las respuestas que poetas de diversas latitudes han dado a nuestro cuestionario sobre problemas de la poesía contemporánea, tal como lo hemos venido haciendo desde el número 11. Los interesados podrán leer ahora las respuestas de Eduardo Milán, José Kozér y Nathaniel Tarn, todos ellos poetas exigentes y de dilatada y fecunda trayectoria, a quienes agradecemos su amable colaboración. Ofrecemos también a los lectores la totalidad del cuestionario enviado para que puedan seguirse las respuestas por medio de la numeración.

1. Si dejamos de lado el problema de la calidad de las obras, es indudable que existe una marcada diferencia entre la literatura española contemporánea y la que se escribe en la América Hispánica, entre la literatura norteamericana y la literatura inglesa y entre la del Brasil y la de Portugal. ¿A qué atribuye usted estas diferencias?
2. ¿En qué medida la poesía que se escribe hoy en día es todavía deudora de los logros de las vanguardias del siglo XX?
3. ¿Considera usted que la voluntad es un elemento decisivo en la elaboración de una obra poética o ésta es más bien el resultado de una confluencia de factores en su mayor parte ajenos a la voluntad?
4. Una herencia de la poesía del siglo XIX y principios del siglo XX fue la posición crítica del poeta frente al mundo. Esta posición crítica con respecto a lo político, lo moral, lo religioso, lo filosófico, lo científico, ¿cómo la vive y ejerce el poeta contemporáneo?
5. ¿Existe alguna forma de saber que uno se encuentra en presencia de un auténtico poema?
6. ¿Cuáles piensa usted que sean los medios idóneos para dar a conocer la poesía en nuestros días?
7. ¿Considera usted que la poesía se encuentra actualmente amenazada? ¿Qué estrategias de resistencia o supervivencia le parecen practicables?

8. ¿Cuál debe ser la actitud del poeta ante una sociedad que intenta homogeneizar la experiencia de los hombres?
9. ¿Qué importancia le atribuye usted a la reflexión sobre el trabajo poético?
10. ¿Para qué la poesía hoy en día?
11. ¿Vislumbra usted la posibilidad de que en adelante la poesía se integre más abierta y libremente a los espacios sociales y abandone su posición de resistencia y marginalidad? ¿O bien esa condición marginal forma parte de la naturaleza de la poesía?
12. ¿Implica algún riesgo para la poesía la profesionalización del poeta?
13. ¿Vivimos, desde su punto de vista, en una época propicia a la experimentación poética?
14. ¿Qué características debe tener una buena traducción poética?
15. ¿Puede la poesía producir transformaciones en el ámbito de la conciencia y de la sociedad?
16. ¿Cuáles son, a su entender, las relaciones entre la poesía y el cuerpo general del lenguaje? ¿Cree usted que el poeta tiene alguna responsabilidad en particular dentro del mundo lingüístico del que forma parte?
17. ¿Puede decirse que en las últimas décadas han aparecido formas de escritura poética que cuestionen aquellas que han sido predominantes a lo largo del siglo XX?

EDUARDO MILÁN

1. La diferencia entre la poesía española y la poesía latinoamericana, en lo que respecta al tratamiento del lenguaje y al interés sobre determinados motivos o temas, obedece a diversos factores. Me centro en el contexto del siglo XX, donde nuestra poesía adquiere plenamente su madurez y desarrollo. Hay una posición diferencial en el desarrollo de nuestras sociedades que influye en el tratamiento del lenguaje poético. La cuestión histórica es definitoria en ese tratamiento. Por ejemplo, la poesía argentina o la chilena o la uruguaya han acusado recibo en el lenguaje, recientemente, del impacto social de las dictaduras militares. Sociedades que viven en la inestabilidad social producen —salvo excepciones que implicarían otra madurez reflexiva sobre la relación lenguaje-historia— una poesía de lenguaje estable. El primer impulso es contestar —no reproducir— los niveles de caos —o de apaciguamiento sepulcral, en el caso de las dictaduras— con y desde el lenguaje. El efecto de “consolación” que podría ser utilizado por el lenguaje poético en casos de censura —hablar de “otra cosa” distinta a lo que sucede día a día— aparta a la poesía de la

cotidianeidad vital de la que se alimenta. Si la vida no fluye o fluye trabada, el lenguaje poético da testimonio de ese estado de cosas. Caos o silencio sepulcral son estados de un presente inestable, “documentos de barbarie”. Nadie puede vivir mucho tiempo con esa realidad como horizonte. De modo que el lenguaje poético debe “dar” ese momento sin por eso creer que ese momento, en cuanto realidad social, se perpetuará indefinidamente. La escritura es el presente de la escritura. Por más esfuerzo que se haga por deslindarse de un presente, ese presente marcará, con mayor o menor intensidad, el hecho lingüístico poético. Me refiero a poetas que permanecen en sus países de origen cuando esos países entran en crisis y la poesía responde a esa crisis. El camino del exilio es otra cosa. Es el lugar idóneo para escribir, me parece. No significa el espacio del abandono de las posiciones personales. Pero significa distancia. Y la distancia es importante para ver los hechos, no para negarlos, sino, para, digámoslo así, dibujarlos mejor. Esto en cuanto a la visión como de golpe y contragolpe poético ante ciertas instancias históricas. La posición del lenguaje es “defensiva”. Esto se puede

comprobar con un análisis de la “poesía en tiempos de crisis histórica”. Hay una necesidad de responder, de responder a lo vivido sin traicionar al lenguaje poético.

En cuanto a lo que es nuestro lenguaje poético —nuestros, habría que decir, pluralizando— el problema pasa por la recepción y por la asimilación de ese fenómeno capital para la poesía del siglo XX que son las vanguardias poético-históricas. No perder de vista que las vanguardias comprometen, por negación, a un arte fuertemente tradicional —el arte occidental—, canónico, y que nuestra respuesta al canon es siempre relativa, salvo para las elites culturales de nuestras sociedades que siempre están —o han estado históricamente a través de dos siglos— ocupadas en repetir el macramé metropolitano puntualmente. Pero ese es el problema de las elites. Salvo en el caso del modernismo o de nuestros vanguardismos, las elites son reproductoras de modelos, adaptadoras de modelos, no críticas. Lo que distingue al lenguaje poético latinoamericano del lenguaje poético español es la conciencia crítica que, de nuestra parte, parece un mandamiento. El habla española es fuertemente canónica, dura de roer, entre otras razones porque tiene que defender una lengua, unos escritores y unas ideas de lo que es la literatura que tiene siglos y siglos por

detrás. Nosotros venimos después, recientemente se diría, con un margen de trabajo de dos siglos cuando mucho. Venimos con esa herencia auestas. Somos una mezcla. No nos corresponde situarnos en el lugar de la “pureza latinoamericana” porque eso es un contrasentido. Lo que pasa es que, como existentes en ciertas áreas geográficas, asumimos una historia colonial que no ha dejado de manifestarse de una forma u otra. Independencia —me refiero a nuestros movimientos independentistas— no significa libertad, capacidad de elección, de construcción de un destino. Toda aquella cosa decimonónica de las fronteras fue rebasada por el mundo actual que no quiere más fronteras que las del capital transnacional. Eso es sabido y vivido ahora con crueldad. Pero Huidobro, Girondo, Vallejo, Neruda, la poesía concreta de Brasil —que tiene también que reaccionar ante políticas de colonialismo mental, en su caso— se toman el lenguaje poético como formas de resistencia que no necesariamente implican la manifestación ante el enemigo que está enfrente —¿qué pasa cuando el enemigo está en todas partes?—, que puede verse con facilidad como una ética de la escritura producida en estas tierras, llevada a cabo en el tiempo histórico que sea. Hablo de un fenómeno preciso que ocurre desde la con-

quista y colonización para acá. Resistencia, adaptación con variaciones, creación de una conciencia criolla. Son los criollos los que crean la noción circulante de literatura. Son ellos los que quieren la independencia, son ellos —sus elites culturales— los que heredan la Ilustración, los que tienen, primero, el modelo europeo —con variaciones locales, claro está— por delante, y luego norteamericano. Y es la misma conciencia criolla la que resiste a esos modelos. No hablo de los indígenas que defienden —son conservadores naturales— lo que es suyo. Esta contradicción se plantea todavía entre hegemonías y resistencia —desertores de la hegemonía— a las hegemonías. El lenguaje español fue hegemónico en América Latina de habla hispana. No se trata, creo, de desconocer este hecho a todas luces evidente sino de puntualizar las diferencias. El lenguaje poético latinoamericano es un problema desde el momento que hablamos castellano pero no vivimos en Castilla, o sea en España, desde que leemos europeo u norteamericano pero no somos ni uno ni otro. Creo que la diferencia entre el lenguaje poético latinoamericano y el español, en este caso, es la diferencia del que defiende una especificidad, como quien defiende la poesía de la prosa. La tentación babélica es un hecho. Pero a veces los defensores de la babelización —globa-

lización, en otras palabras— se parecen mucho a los defensores de la indiferenciación genérica, cosa con la que no estoy de acuerdo. Sin olvidar a Darío, por supuesto, ni a los payadores ni a Hernández, que cantaban como hablaban. Darío, no: me parece que quería hablar como escribía, aunque es, sin duda, nuestro gran adelantado problemático, de aquí para allá, como quedó demostrado con su recepción madrileña.

Somos un desprendimiento que quiere hablar de otra manera, escribir de otra manera porque vivimos de otra manera. El asunto es que podamos o no. Hasta ahora pudimos.

2. No sé si “deuda” es la palabra. No sé si uno puede tener una “deuda” con un padre, por ejemplo. Una “deuda” con lo que lo genera. La vanguardia de principios de siglo generó al arte que sobrevivió a la vanguardia. Por una razón simple: la vanguardia afianzó la idea del arte como producción social e histórica. Los intentos de desconocer esa realidad fracasan.

La atemporalidad de las formas, recurso a la modernidad y por lo tanto a las vanguardias, es un problema para ese tipo de arte que se empecina en fugarse del presente. Es un arte que queda inmediatamente evidenciado como eso: arte de la fuga. Fuga del presente, fuga de la historia. Creo que

más que deudora de la vanguardia, la poesía actual es inconcebible sin la vanguardia. Sin que por eso sea poesía de vanguardia. Prueba de la eficacia del bicho en cuestión: impregnó de tal manera todo que casi ni se nota su presencia. Me refiero a un arte poético serio, el que tiene conciencia de la importancia histórica de la emergencia de las vanguardias, un arte por el que pasó la vanguardia. El otro —o los otros—, el que no se enteró de su existencia ni siquiera para llorar su realidad, no viene a cuento aquí. Un arte que viva sin la huella de la vanguardia es como un ser humano que viva sin la Ilustración, sin la Revolución Francesa, sin la Carta de los Derechos del Hombre. O vive marginado por la miseria en todos los sentidos — y en la mayoría de los casos no es responsable de su situación, como en el caso dominante de la Humanidad mundial— o vive marginado por su voluntad, lo cual es una irresponsabilidad. Y cuando digo vanguardia hablo de singularidades —a excepción, claro está, de la poesía concreta, en América Latina los vanguardismos son en su mayoría desconfiables—, de libros particulares.

3. La voluntad es importante, diría fundamental. Pero no sólo se trata de voluntad. Hay condiciones necesarias

que se deben cumplir, como en todo. Tiempo, talento, dedicación, deseo de crear ese campo de atracción que es el poema.

9. Es fundamental. Pero depende de quien realice esa reflexión. Hay una educación para la reflexión en los grandes “reflectores” de la poesía del siglo XX, por ejemplo, o de la del XIX. No sé si cada poeta, pero cada generación, digámoslo así para acotar un poco lo dicho, debería pensar el problema poético por sí misma. No es posible que un poeta piense por tres o cuatro generaciones. Por supuesto, para ello hay que creer que la poesía representa algo digno de ser pensable igual que algo digno de ser escrito. Eso de que cada poeta tiene la obligación de pensar la poesía, de lo contrario no vale nada lo que hace, no es cierto. Yo personalmente creo que hay que pensar la poesía porque creo que hay que pensar lo que uno hace. Pero hay gente que no lo cree. Esos creen en la labor de los críticos y se hipotecan a lo que dicen. De ahí que cuando hay una crítica negativa sobre algún autor vivo o importante, esa crítica es tomada en sentido personal. Para evitar ese mal gusto que es un malentendido habría que educarse en la reflexión. Es la única manera de exigir seriedad crítica.

JOSÉ KOZER

1. Hacer poesía es un misterio, una actividad manifiesta del desconocimiento. Sin embargo, para una enorme cantidad de poetas ese quehacer, quieran que no, es una prepotencia. El prepotente no ve, y cegato o cegado del todo, pierde su capacidad de riesgo, hace del poema un recipiente de su grandilocuencia, aferrándose a la más regastada retórica, pretextando participar de una importante tradición. A la que traiciona.

Hay una notable distancia, en este momento, entre el trabajo poético de los peninsulares y el de los latinoamericanos (por supuesto que Brasil incluido, país de poetas proliferantes y arriesgados): ese abismo implica, a mi modo de ver, la diferencia entre quien arriesga y quien se ciñe, acomodado, a lo recocado. Puedo, casi con los ojos cerrados, nombrar treinta, cuarenta poetas latinoamericanos que me interesan, que leo con fruición, curiosidad; con tristeza, con la mayor tristeza, y dentro de los límites de mi conocimiento (o más bien desconocimiento) no puedo decir lo mismo respecto a poetas españoles y portugueses. Claro que hay excepciones, cómo no: pero donde veo viva la poesía en lengua castellana es en América.

3. Sólo puedo hablar de lo que he vivido en carne propia. En mi caso, y dentro de lo que intuyo y entiendo del caso, hay un proceso, largo, continuo, nunca para mí tedioso, que comienza, digamos, por el acto voluntario de hacer poesía. De joven, y desde que necesité escribir poemas, ejercí la consciente voluntad de querer hacerlos: los impuse, digamos, sobre la hoja de papel. Quería escribir y escribía: por encima de todo. Organicé mi vida para llevar a cabo esa voluntad de hacer poesía. Ese "principio" estuvo presente por encima de todo, era feroz y feraz, y de su mano produce contra viento y marea, desde mi voluntad hacia la escritura, centenares y centenares de poemas. Mas, con el paso de los años todo cambió. Y puedo decir que desde hace varios lustros, más que querer escribir poemas (que sin duda deseo hacerlos) no quiero ni dejo de querer escribirlos. La escritura de poemas se ha vuelto para mí algo natural: escribo apenas sin darme cuenta de que lo hago. De pronto, y casi a diario (últimamente, a diario) surge un estado que voy a llamar poético a falta de mejor definición, y en ese trance, empieza a fluir un poema, que controlo y me controla, del que

no sé absolutamente nada, y que en un momento dado, tal como empezó, termina. Lo corrijo al día siguiente, distanciado, tranquilo, lo encarpeto y olvido. De modo que mi experiencia del proceso poético tiene dos momentos fundamentales: aquél en que la voluntad se ejerce y éste en que la voluntad pasa a un segundo plano y queda inmersa en la bruma del propio quehacer, vuelto natural: así, la voluntad participa más del olvido que de su función elemental de imponerse.

5. Una fórmula clara, que despeje metódica y sistemáticamente el alto valor y la autenticidad de un poema no existe. Sin embargo, hay un consenso general (con sus excepciones que confirman la regla) respecto a la autenticidad de muchos poemas gestados a través de la historia de la poesía y que conforman, entre todos, un canon.

Se trata de un saber ante todo intuitivo; saber que luego del chispazo que juzga y estatuye, se afina con mayor firmeza a través de la relectura en el tiempo y la investigación analítica del texto. Si éste no sucumbe, tras el cernir constante del tamiz del tiempo, tenemos lo que Bloom denomina un texto fuerte. Prefiero no hablar de poetas fuertes (aunque existan) ni de poemas fuertes en su totalidad, sino mirar con atención, con concentración, los textos de los poemas considerados como fuertes por el canon, y en

cada caso, pensar para mí, si lo que leo y releo me convence, verso a verso y enunciado poético tras enunciado poético. Un poeta magnífico como Vallejo tiene un poema para mí fofo y pueril, que es *Masa*, y versos, en ese gran libro que es *Trilce*, que me resultan deleznable. Las *Coplas* de Jorge Manrique tiene momentos de “relleño” que no me interesan, y sin embargo, creo estar ante un poema auténtico y logrado. Amo el poema en cuatro partes que Lorca dedica a Ignacio Sánchez Mejías (*Llanto*): un poema, a mi juicio, que de cabo a rabo funciona con sostenida fuerza, y cuya calidad todo el tiempo sostiene su emotiva altura, su inteligencia máxima. No obstante, el final de dicho poema siempre me ha parecido soso, malo. Me molesta, me repatea, y hasta el extremo que mil veces me he dicho, ¿pero no vio Lorca que había que trabajarlo? Por supuesto que puedo estar equivocado, que quizás otros lectores serios y capacitados vean en ese remate al poema lo mejor del mismo: pero mi instinto poético lo rechaza, y el análisis que he hecho de ese final, muchas veces, me confirma que mi instinto no está desencaminado.

6. La poesía, ante todo, se da a conocer de viva voz. Y son los poetas quienes recomiendan. No son siempre los mejores críticos, pero dado que están en el oficio, se les debe escuchar. Y se

les escucha, al menos, entre los poetas. Si a mí un poeta me recomienda leer a otro poeta, corro a hacerlo. Si me lo recomienda un librero o un crítico académico me tomo mi tiempo: no descarto la recomendación, sólo que me apresuro menos pues confío menos en su juicio.

Ahora bien, dado que vivimos en el mundo de la publicidad y del mercadeo, la poesía debería encontrar medios de promoción de los que evidentemente carece: los tiene, acaparando, la ficción; le sigue, con la misma avidez y avaricia editorial, el ensayo: la poesía, cenicienta arrinconada y poco auscultada, permanece en las sombras. Se ha creado un infundio: la poesía no vende porque no se entiende; la poesía no interesa porque se ha separado, autosuficiente, del lector. Y no es posible animar a los lectores a comprar y leer poesía porque éstos, en su mayoría, ya están fuera de la práctica lectora de la poesía, habiéndose creado lo que a todas luces es un círculo vicioso, un "catch- 22."

¿Qué hacer ante el desinterés generalizado del lector cuando se trata de leer poesía? ¿Cómo convencer al editor de turno que la poesía puede vender y que para ello debe invertir esfuerzo y dinero como lo hace a la hora de promocionar la venta de novelas y ensayos? Unas estrategias mínimas son: a) crear talleres de lectura en que el poeta explique sus poemas y los

poemas de otros poetas que le interesan. La prepotencia del poeta que se siente más allá del bien y del mal explicativo, ese falso romanticismo autosuficiente, daña la diseminación de los poemas entre posibles lectores que creo están necesitados, hoy más que nunca, de leer poesía, descubriéndola. Necesitados, dado que la falta de espiritualidad generalizada de cuanto en literatura vende, exige un contrapunto espiritual que sin duda la poesía actual, y de todos los tiempos, brinda: su riqueza abarca la risa, la ligereza, la alegría, lo desgarrado, el lenguaje múltiple y disímil, la asimetría enriquecedora, la descentralización y desterritorialización que tan bien le vendría al mundo de la política. Si un poeta explica poesía a un público lector que no lee poesía, y si ese poeta se comporta con cordialidad (de cor, corazón) y actúa con apasionada honradez, inteligencia y salero, ese poeta ganará para nuestro trabajo a una "clientela". Se debe, entre otras cosas, invitar al lector potencial a dedicar a diario un espacio mínimo de tiempo a la lectura de poesía, luego de verse "iniciado" exegéticamente en su práctica lectora. Si ese ciudadano lector pasa, digamos, media hora leyendo a un poeta fuerte, y a la vez dedica otra media hora a escuchar música clásica (Bach y asimismo Schoenberg) dicho lector ya podrá seguir por su propio camino viviendo intensamente la vi-

da profunda de la lectura poética. Y b) me parece fundamental que los poetas dejen de regalar sus libros, de modo generalizado y como sistema. Está bien obsequiar a un buen amigo un libro, o por ejemplo, a un estudiante que de veras tiene interés y de veras no tiene medios para comprar el libro. Por lo demás, por Dios, no nos regalemos entre nosotros un libro más de poesía; que el amigo lo compre, de viva voz lo recomiende, por supuesto que si le interesa dicho poeta. Hay una miríada de poetas practicantes en este momento en toda América Latina: si tan sólo el diez por ciento de dichos poetas comprara dos o tres libros de poemas de poetas actuales al mes, un gasto mensual no mayor de 30 dólares, veríamos a los editores correr a publicar poesía.

7. La poesía, en sí, no está hoy más amenazada que en otras épocas históricas. Lo que está amenazada es la cultura de alto vuelo, que incluye a mi modo de ver las manifestaciones culturales “populares” mas no populistas u oportunistas. El grado de desfachatez del Poder es tal que ya a cajas destempladas hace lo que tiene que hacer para cegar todo brote auténtico cultural. Con lo que el Poder se está cavando su propia tumba. Sin cultura no hay país. Y lo que a la postre queda de un país, y de un momento histórico en la trayectoria de un país, es su cul-

tura. La música llamada popular tiene su sitio, y ese sitio ha de ser compartido con la música clásica barroca. Se puede leer con gusto, y hasta con descanso, a Corín Tellado (yo no lo hago pero considero que se puede hacer) y por otra parte, leer a Musil. Como método, gusto descansar leyendo, pongamos, una novela de Víctor Hugo o de Zola, alternando con Joyce o Virginia Woolf. *Pas de problème*. El problema estriba en que se ha banalizado al pueblo, se le ha comido el coco, alejándolo por completo del esfuerzo de leer, que arroja como “recompensa” una fruición, una intensidad de vida que otros medios de difusión no ofrecen. Y la gente, lo que se llama la gente, está aburrída. Corren, jadean, se agitan, no saben caminar, mucho menos sentarse, qué diablos van a leer. Y así, vivimos abocados a un desastre internacional de mucha monta. La falta de educación, la sistemática destrucción de la educación como fuente de búsqueda, de conocimiento, hace que las funciones más elementales se vean amenazadas: así, por ejemplo, la memoria, que al no ejercerse empieza, peligrosamente, a mermar, quizás vaya a desaparecer.

Noto una necesidad imperiosa entre la gente de hacer un tipo de vida que no sea la actual: una vida donde no todo sea trabajo ganapán, esfuerzo material, y donde la finura, la cortesía, la espiritualidad, el estudio, la com-

penetración amorosa con la tradición, sustituya en parte al trabajo mecánico, aburrido, al que la gente, el ciudadano de a pie, está sometido. El papel que puede jugar a este nivel el intelectual, y en particular el poeta, es tremendo. Pero para ello hay que organizarse, tampoco demasiado, más bien aprender a jugar unos amigos, dispuestos a hacer cosas, con la gente y entre la gente; y por ahí “convencer” de los peligros a los que estamos todos sometidos, así como de la riqueza que se pierde, y del tiempo irrecuperable que pierde la gente, al no saber cómo acceder a lo mejor que ha producido el ser humano a través de los tiempos: no comida rápida ni comida basura sino Altamira, Velázquez, Vallejo, Trakl y Bach. Mucho Bach.

Ése es el alimento que debe dispensarse.

8. Hacer poemas heterogéneos.

9. Reflexionar sobre la poesía me interesa como trabajo de segundo orden. O sea, me interesa hacer poemas, soltarlos, saber que se zafan de mí y que ahí se encuentran: mirarlos luego, más que una curiosidad, es un deber, ya que lo que se excreta está plagado de falsos momentos, y la reflexión, permite corregirlos. Corregir en Cuba es defecar. Toda defecación contiene el detrito de lo mortal. Y un poema no reflexionado a posteriori (críticamen-

te) para ser corregido, es un poema, casi siempre, plagado de falsos movimientos retóricos que lo desmejoran, y tanto, que ese detrito puede resultar fatal para el poema. He visto montones de textos con aciertos donde el poema no cuaja y, estoy convencido, con aplicación, el autor haría de todo el poema un acierto. A este nivel la reflexión poética es fundamental. Y lo es asimismo, con respecto a los poemas que leemos, como divertimento, y como aprendizaje. Desmontar poemas, reflexionando, es vivir el esqueleto íntimo, el tuétano circulatorio y misterioso del poema: entenderlo parcialmente. Lo que a mí me produce un enorme regusto, un saboreo que me hace dichoso cuando lo ejerzo. Recuerdo que en los años en que fui profesor universitario leía con mis alumnos el Romance del prisionero, poema “sencillo” al que dedicábamos críticamente, a veces, hasta cuatro y cinco clases de una hora cada una, y participativamente (celebratoriamente) encontrábamos, a través de la reflexión conjunta, mil y un aspectos escondidos del texto que al sacarlos a la luz nos producía un auténtico placer descubridor. Éramos, en efecto, en ese contexto, unos aventureros; no unos conquistadores sino unos aventureros.

10. La poesía está ahí para quien la lee: su consumo es su función. No

creo que en principio necesite un para qué, sin que ello implique que la lectura es gratuita o carente de sentido: por el contrario, la función de la lectura de un poema es asimétrica, sibilina, cercana a lo encantatorio y "sirenaico". Participa de lo inesperado; sorprende. Sorprende si permanecemos abiertos y ajenos a todo prejuicio lector. Entonces, un buen poema nos encandila, nos trae a la mente misterios, entrejuegos, cánticos. Nos plegamos al poema como nos plegamos, plegadizos, a la plegaria. Así, en soledad, la poesía tiene una función vasta, que participa de lo basto y de lo refinado, imanta sutilezas y desafueros, nos acerca a la musiquilla de las esferas, nos vuelve seres comunitarios e históricos, transhistóricos (momentáneamente). Esta riqueza, debo decir, mejora el alma. Y mejorándola, de algún modo real y verdadero, ayuda a crear un mundo mejor. No creo, por supuesto, a estas alturas de la historia de la poesía, en el poema didáctico ni panfletario, pero sí creo que un poema, por ejemplo, de Lezama o de Mallarmé, leído y releído a solas, y de algún modo misterioso dilucidado en el espíritu del lector, sirve, entre otras cosas, para crear un mundo mejor.

16. El poeta moderno, dada su situación diaspórica, su visión polimorfa y

rizomática, su estancia en un mundo plural y multirreferencial, recibe lenguaje de toda índole en esa vasija o receptáculo poroso que es su "cuerpo". Quizás, por ello, su papel ante el lenguaje sea el de sintetizador de lenguajes, regurgitador de diversidades lingüísticas, voz ábrete sésamo que procesa y devuelve transformado lo que recibe en cuanto multiplicación de voces, poliglotismo, monacorismo, disimilitud. El poeta es responsable ante el lenguaje, y su responsabilidad estriba, como ente moderno, en utilizarlo abierta y organizadamente, con el respeto que se siente ante un organismo de cualquier índole que esté vivo, que arroje de sí, y que demande para sí ese respeto que todo ser vivo desea y merece. Un lenguaje vivo en la actualidad contiene entre sus capas superpuestas arcaísmos, lucidez lúdica, palabras valija, purismos, invenciones, neologismos, excrescencias lingüísticas, deformaciones y reconversiones. La responsabilidad del poeta actual en este sentido es la del sabio que en la Antigüedad escuchaba al oráculo y transmitía sus palabras: sólo que en vez de ser hoy en día el poeta santo o sabio es un hachero (y aquí los no cubanos tendrán que salir corriendo a buscar esta palabra en un diccionario de cubanismos).

NATHANIEL TARN*

Traducción de Anna Cristina Casas

2. Totalmente. 100%.

3. Absolutamente. La voluntad impera. Algunos poemas "salen de la nada" (SE LE SOLÍA LLAMAR "inspiración") pero casi todo debe decidirse conscientemente y requiere un esfuerzo específico. Para construir un "opus" (todos los poemas de una vida desde el N° 1 al N° n) se necesita una fuerza de voluntad inmensa.

4. Ejercitando un escepticismo absoluto ante todo menos la poesía.

5. Se está frente a un poema cuando lo que dice el texto, sea lo que sea, es tan radicalmente verdadero y tan totalmente adecuado a cualquier pregunta referente a esa verdad, que no habrá duda que pueda hacerla tambalear y ninguna otra alternativa o variante de esa verdad podrá siquiera intentar levantar la cabeza. Por lo tanto, dentro de su propio terreno, el poema niega la muerte y condena tanto al poeta como al lector a la vida eterna.

6. El internet, probablemente. Las revistas impresas son cada vez más difíciles de hacer, administrar y vender. La revista o libro por internet es el futuro.

8. Luchar por todos los medios contra la homogeneización. Es un cáncer y la poesía es una defensa contra el cáncer del lenguaje y todos los otros cánceres.

9. No todos los poetas son buenos comentando su propio trabajo o el de otros. Si alguno lo es, qué mejor.

10. Ya que no existe otra recompensa que el placer, y éste debe estar unido a una creencia en contra de todas, y repito, todas las probabilidades de que misteriosamente la poesía en efecto ataque al cáncer. Un científico destacado, el Astrónomo Real del Reino Unido, le dio recientemente a la humanidad el 50% de probabilidad de supervivencia. Mi cálculo es menor. Sin humanidad no hay poesía.

11. No deseo la condición de marginalidad, pero creo que bajo las condiciones sociales actuales es inevitable y probablemente lo sea cada vez más.

12. Es un riesgo absoluto. En los Estados Unidos la profesionalización a través de las escuelas de "escritura creativa" en las universidades 1) aumenta la población de "poetas" (pseudo poetas) más allá de toda justi-

ficación en una sociedad que no produce lectores; 2) hace de la poesía un negocio (el vasto síndrome de “hacer la barba”) y coloca al maestro en una posición de poder e influencia sobre el alumno; 3) instituye el falso sistema de premios y recompensas que hace creer tanto a los “poetas” como al público en general que existen normas cuando no las hay; 4) evita que los poetas “tengan una vida” al restringirlos a la academia; 5) orilla a la sobreproducción para satisfacer calendarios, a la necesidad de publicar para hacer carrera, a la idea de escribir todos los días, cuando la poesía es esencialmente volcánica, etc., etc.; 6) promueve el incesto (sólo los poetas leen poesía) en oposición al matrimonio (los lectores “comunes” leen poesía); 7) perpetúa la estúpida confusión que se da entre los críticos y el público respecto a los poetas anglófilos estudiados en las escuelas y reseñados en el *New York Times*, considerados “o.k.” y los otros poetas experimentales, generalmente norteamericanos, que no son considerados “o.k.” y que son básicamente ignorados; 8) es una negación absoluta

de lo “sagrado” (por ejemplo la unicidad) de la poesía puesto que la “vocación” es un *sine qua non*: un verdadero “sacerdote” no se hace en el seminario; 9) en la medida en que algunos poetas son más “experimentales” y hacen una obra más valiosa que otros, en el fondo la profesionalización acaba con cualquier noción de *avant-garde*, puesto que la mayoría de los poetas que se consideran a sí mismos “experimentales” dan clases en las universidades y son, por lo tanto, institucionales.

13. No bajo el régimen de la poesía como negocio. La relación de poder entre el maestro y el alumno nulifica la experimentación ya que condena al estudiante a repetir lo que el maestro hace, aun cuando le cambie la etiqueta y el nombre.

17. Sí, pero sin relevancia alguna en Estados Unidos, pues lo que se “escribe” es prácticamente un producto intelectual en vez de “poesía” (producto tanto de la cabeza como del corazón).

* Estas respuestas se refieren fundamentalmente a la situación de la poesía en los Estados Unidos.