



LA POESÍA DE SU MOMENTO

Entrevista a Michael Palmer

João Almino

Traducción: Juan Carlos Cano

JOÃO ALMINO: Un aspecto de su trabajo con el lenguaje es el uso de la traducción en un sentido amplio. Pienso, por ejemplo, en la manera en que su poesía se relaciona con otras expresiones artísticas, como la danza y la pintura. ¿Cómo empezó a trabajar con la danza, sobre todo con la Compañía de Danza de Margaret Jenkins?

MICHAEL PALMER: Comencé a trabajar con Margy Jenkins a principios de los años setenta, cuando ella regresó a San Francisco. Entonces ella era aquí la única coreógrafa de danza contemporánea que trabajaba con el mundo de la danza post-Cunningham que me interesaba. La generación de los coreógrafos radicalmente innovadores que se consolidaron en Nueva York: Trisha Brown, Douglas Dunn, David Gordon, Yvonne Rainer, Lucinda Childs y otros, muchos de los cuales habían participado en el grupo de Judson Church explorando áreas de improvisación, composición aleatoria, y trabajando frecuentemente con la generación de compositores jóvenes de la época, digamos la generación post-John Cage. Nunca he pensado que sea necesariamente correcto separar un arte de otro. Y estaba ciertamente —tal vez como reacción a la tradición más bien conservadora de la literatura angloamericana— buscando inspiración en otras artes. Me dirigí entonces hacia la danza, hacia la nueva pintura americana, que atravesaba una fase

estimulante, y hacia el mundo de la nueva música. Era natural, por lo tanto, que cuando Margy vio mi obra y se interesó por ella, trabajáramos juntos.

JA: La idea general de su último libro *At Passages*, de hecho, nació de este trabajo de colaboración, ¿no es así?

MP: Las imágenes esenciales del libro se dieron entre dos mundos. Algunas de las imágenes de *The Gates (Far Away Near)* (nuestro trabajo en conjunto más reciente) aparecen en secciones posteriores del libro. El título en sí, está claro, se refiere al Portal de los Pasajes, uno de los siete “portales” de la danza, pero también sugiere múltiples referencias literarias.

JA: Los *Pasajes* de Robert Duncan...

MP: Robert, obviamente. Los *Pasajes* fue su gran trabajo en serie de resistencia a la guerra de Vietnam...

JA: Michael, en el caso de la pintura, por ejemplo, usted escribió, en *At Passages*, las “Leonardo Improvisations”, que surgieron de una colaboración con Sandro Chia. ¿Cómo funcionó eso en la práctica? ¿Ustedes trabajaron juntos a partir de los escritos, dibujos y pinturas de Leonardo?

MP: En este caso, fue una colaboración entre tres [risas]. No trabajamos juntos. Quiero decir, es evidente que no podíamos haber trabajado juntos con Leonardo, sin embargo, el editor de las Edizioni della Bizuga en Florencia, Giuliano Allegri, propuso mis textos para acompañar una serie gráfica que Chia estaba haciendo. Yo dije: “Primero muéstreme mi trabajo a Chia. Si le interesa seguimos adelante”. Y así lo hizo. Con los trabajos de Chia en mente (y Chia estaba trabajando con imágenes del cuerpo), fui a los textos e imágenes de Leonardo que me habían fascinado a lo largo de la vida. Acepté de inmediato esta colaboración porque los diarios de Leonardo habían sido muy importantes para mí por

varias razones, pero creo que también por causa de su concentración en el proceso, tanto en el mundo natural como en el artístico. Existe cierta modernidad en Leonardo al focalizar el proceso por encima del resultado. Está claro que muchos de sus trabajos fueron efímeros y radicalmente experimentales en sus medios de producción. Entonces regresé a los diarios con la obra gráfica de Chia en mi cabeza y produje aquella serie de textos, utilizando también, prosódicamente, algunas figuras matemáticas que había encontrado en Leonardo, su fascinación por la espiral, por ejemplo...

JA: Usted examina la figura del cuerpo en el círculo. Pienso en aquel verso: "The measure of the actual body / is the measure / of the imaginary body..." ("La medida del cuerpo real / es la medida / del cuerpo imaginario...").

MP: Es obviamente la famosa imagen vitruviana. Y el hecho de que la figura del hombre con los brazos estirados en el círculo es, en realidad, imaginaria, un cuerpo idealizado. El cuerpo no está configurado como aquella forma en el círculo. A pesar de eso, el "cuerpo imaginario" de Leonardo está representado como un hecho. Esto siempre me ha fascinado. Ya había escrito sobre eso... En mi primer libro, hay un poema que se refiere a la misma figura ("A Vitruvian Figure by Juan Gris" — "Una figura vitruviana por Juan Gris").

JA: Acerca de este tema de borrar fronteras, ¿qué es lo que define, para usted, el límite entre prosa y poesía? ¿Ya se ha interesado alguna vez en escribir prosa?

MP: Nunca me he interesado mucho en escribir prosa narrativa. Mi prosa —con la excepción, está claro, del trabajo crítico— ha sido casi siempre lo que entiendo por poesía, sólo que no en verso. Y no creo que exista una frontera definitiva más allá del hecho obvio de que la medida determinante del poema es la línea y tal

vez la de la prosa sea la frase. La gramática de la poesía tiende hacia una mayor subjetividad, y probablemente lleva a un mayor grado de intensificación en tanto que la prosa lleva a la extensión y la inclusión (la gente luego piensa en excepciones). Pero cada vez más mi trabajo tiende a resaltar la problemática de la frontera.

JA: ¿Cuál sería entonces para usted la naturaleza de “lo poético” que ilumine esta problemática de la frontera?

MP: La naturaleza de lo poético no tiene que ver con la diferencia entre prosa y verso. Esta es una pregunta interesante que se remonta en la modernidad por lo menos hasta los románticos alemanes, que estaban muy interesados en la producción del fragmento de prosa, del verso libre y también en la frontera entre la crítica imaginativa y el lenguaje filosófico y crítico. Todos estos parámetros estaban siendo cuestionados. Ayer, por cierto, conversaba con un joven poeta que me preguntaba sobre el antirromanticismo de los modernos. Y yo le decía que una cosa que se debe entender acerca de lo moderno y tal vez también acerca del posmodernismo es que hubo una reacción en la tradición euroamericana muy contraria a la sensibilidad neorromántica que permeó el verso mediocre posterior a la primera generación de románticos. Pero lo que es interesante es que algunas de las primeras preocupaciones románticas con el experimento formal, con la base epistemológica de la poesía y muchas otras cuestiones tienen continuidad en los grandes experimentos de los modernos...

JA: Usted habló de posmodernismo. ¿Encuentra útil este concepto? ¿O estaría de acuerdo con Habermas, para quien nada lo justifica y algunas de las nuevas tendencias son básicamente premodernas?

MP: Básicamente coincidí con Habermas en este punto, no en otros. El término posmodernismo es tan irremediabilmente difuso en la cultura crítica americana y tan incorregiblemente multirre-

ferencial... Significa una cosa en relación a la arquitectura, otra en relación a la pintura, otra en relación a la poesía... E incluso en relación a la poesía ha sido usado de muchas formas distintas para referirse, de manera literal, a las generaciones que vinieron después de la vanguardia de la posguerra. Y todo, desde el verso académico de Richard Wilbur hasta la poesía experimental de los poetas de Black Mountain y la Escuela de Nueva York, ha sido considerado posmoderno. Y otros llamarían posmoderna a la generación de los “poetas del lenguaje”...

JA: ¿Existe todavía la “poesía del lenguaje”?

MP: Como momento histórico específico, y como movimiento cohesionado y relativamente distinguible, ya es algo del pasado, está ahora en los libros.

JA: ¿Qué significa o significó la “poesía del lenguaje”? ¿Qué significó, si es que significó algo, para usted?

MP: Fue un movimiento muy interesante y fructífero, con los tipos de contradicciones características de cualquier movimiento vanguardista. Es muy interesante explorar el escándalo que provocó, porque cuando la gente ve a los vanguardistas, por ejemplo en el Grupo 68 y otros en Italia, se generó un escándalo parecido, que tenía que ver con acusaciones del tipo “esto en realidad es nostalgia y no puede reproducir el momento de la vanguardia, que está limitado a los años 20”. Entonces había una tentativa de minar la autenticidad de este gesto y también una indignación por el hecho de estar preocupado con la teoría.

JA: ¿Cómo responde usted a esta crítica contra el interés del movimiento por la teoría?

MP: Ya existiría una inconsistencia en esta crítica, porque la razón por la cual tanto la transvanguardia italiana como la neovanguardia

americana estaban preocupadas por la teoría era precisamente que no querían reproducir el mismo espacio ideológico de los primeros vanguardistas. Era también que se preocupaban con la dimensión social y el espacio histórico de la poesía. Al mismo tiempo se pudo observar el lado deplorable que la vanguardia frecuentemente exhibe. Por ejemplo, leía hace poco una larga biografía de André Breton. Una de las cosas reveladas ahí es la violencia embrutecedora que muchos de los primeros surrealistas defendían.

JA: Y en este aspecto, ¿los neovanguardistas norteamericanos fueron distintos o no reprodujeron este tipo de comportamiento?

MP: Bueno, en realidad, algunos sí. Sin embargo, de manera más importante, las personas con las que me identifiqué de mi generación (no solamente poetas del lenguaje, de hecho ninguno) estaban sobre todo preocupados por reafirmar lo exploratorio y lo experimental en la poesía americana. Los poetas neoconservadores posteriores a la Segunda Guerra Mundial que dominaban canónicamente la situación de la poesía, decían que el periodo de exploración ya había terminado, que se tenía que hacer una poesía segura para los suburbios. Para la gente de mi generación (una generación formada en parte por la oposición a la guerra de Vietnam), aquello era una abdicación horrorosa a la responsabilidad de la poesía de ser una voz de resistencia y renovación.

JA: Michael, con esta idea en mente de que la buena poesía es un instrumento de resistencia y, de hecho, está siempre explorando un nuevo territorio y ya que, como usted dice, la poesía del lenguaje es ahora cosa del pasado, ¿qué es lo que usted ve realmente nuevo en el horizonte actual?

MP: Al ser innovadora, la poesía es una reexploración del pasado y construye sobre él. Para mí es interesante que el verso autodesignado como tradicional en realidad nunca explora críticamente el

pasado, se somete a un pasado imaginario. En cuanto a la poesía más definidamente contemporánea, la poesía de su tiempo, se encuentra en realidad descubriendo constantemente los textos perdidos del pasado, a través de una exploración radical. Para nosotros, por ejemplo, esto incluía dedicar un nuevo tipo de atención a Dickinson y Melville, a Stein, Laura Riding, a los poetas y prosistas del periodo del barroco europeo, también a los objetivistas...

JA: Objetivistas como Carl Rakosi...

MP: Louis Zukofsky, Oppen, Charles Reznikoff, Carl Rakosi, Lorine Niedecker... Eran poetas virtualmente invisibles por una serie de razones cuando yo tenía alrededor de veinte años e igualmente después.

JA: ¿Y la escena contemporánea?

MP: Creo que hay muchísimos escritores jóvenes e interesantes que habitan un espacio cultural muy inestable y de tremenda ansiedad. Es difícil, de cualquier modo, definir un campo unificado. Al contrario, estamos viviendo una fase dispersa y multidireccional de la poesía americana, pero que incluye la búsqueda continua del poder exploratorio de la poesía, en una época posterior a estos movimientos de los que hablábamos, como la poesía del lenguaje, la segunda generación de la Escuela de Nueva York, los poetas post-Black Mountain. Los poetas más jóvenes están reconsiderando su relación con la política y con la teoría y, lo que es muy importante, con los linajes culturales alternativos.

Muchos han manifestado, comprensiblemente, una gran ansiedad hacia este momento milenarista, el criptofascismo está de vuelta aquí, así como en Francia, Alemania, Inglaterra e Italia, la difusión del fundamentalismo religioso profundamente opuesto a la libertad de expresión.

JA: He leído que participar en la llamada Conferencia de Vancouver fue importante para el comienzo de su carrera como poeta, en el sentido de que ella le proporcionó una conexión con poetas y un nuevo modelo instrumental para su participación en aquella conferencia, ¿no fue así? Usted lo encontró... También Ginsberg...

MP: Así es. Y Charles Olson, Robert Duncan y otros.

JA: ¿Podría decir alguna cosa acerca del ambiente en el que creció?

MP: Obviamente soy un poeta urbano. Fui formado por la experiencia de crecer en la ciudad de Nueva York con su extraordinaria diversidad cultural, en el periodo de fermentación y producción artística innovadora de la posguerra. Fue una época muy estimulante. Y el mundo de las artes realmente me propuso una alternativa a las profesiones de clase media que me eran ofrecidas, el mundo del sueño americano, por así decirlo. Era básicamente un americano de primera generación —mi padre nació en Italia, la familia de mi madre también— y no me sentía cómodo con una cultura americana que tendía a borrar sus diversos orígenes...

JA: Quizá también usted pudiera hablar acerca de las influencias más importantes que recibió. ¿Cómo se relaciona con algunas de las referencias clave para la poesía americana de este siglo, como Williams y Pound, Stevens, Ashbery, Gertrude Stein y Robert Duncan?

MP: Yo buscaba entonces en nuestros escritores —usted mencionó a Williams, Pound, Stein— caminos alternativos en términos de sus preocupaciones formales y culturales. La perspectiva de ellos es bien conocida... Son internacionalistas. De una extraña manera eso es verdad también para Stevens, no obstante él transforma

el espacio de la cultura francesa en su propio ambiente poético imaginario. Sin embargo, recuerde, eran poetas muy problemáticos, la mayoría, en ese entonces, no eran estudiados en las universidades. En lugar de ellos estaban poetas refrendados por la Nueva Crítica (frecuentemente los mismos Nuevos Críticos, como poetas). Era la época de Auden, Eliot y Frost. Eliot era un gran poeta, pero su visión de la cultura no era la mía. Auden, a esas alturas, se había vuelto hacia la iglesia, y Frost se había convertido en una institución. Creo que las consecuencias de Eliot —más allá de la grandeza de parte de su trabajo— fueron muy negativas e infelices. Mientras que dejando de lado el fascismo de Pound —que no se puede dejar de lado por mucho tiempo porque es parte significativa del cuadro— había en él una generosidad internacionalista, un sentido de inclusión, para reflejar la diversidad de perspectivas y posibilidades. Su sentido de la traducción como acto de necesidad y generosidad, y la naturaleza exploratoria de sus mejores trabajos fueron tremendamente importantes. El lado infeliz y oscuro de Pound es también parte del cuadro americano. Entonces hay muchas facetas en Pound, oscuras y claras. Pero no puedo negar su importancia real al volver accesibles a los poetas provenzales, al apuntar, ya sea por casualidad, hacia Flaubert, Rimbaud, Dante, Cavalcanti, al estimularnos a leer en múltiples direcciones, al hacernos voltear hacia la literatura oriental, de manera distinta y más allá del orientalismo decorativo que había dominado la estética *fin-de-siècle*. Williams intentaba encontrar una cadencia orgánica derivada del discurso americano, de sus medidas y no de una prosodia americana métrica impuesta. Era un poeta de gran proximidad emocional y espontaneidad disciplinada, digamos, en sus mejores momentos. Ofrecía una alternativa al modelo cultural de Eliot, un sentido mucho más abierto de cultura americana. Fue de gran importancia simbólica y real para personas que me estimularon mucho, como Creeley, Olson y Duncan, que ejemplifican, por sus propios caminos, una

“contra tradición” en la poesía americana. Stein ofreció un ejemplo de independencia artística exploratoria y personal.

Entonces una “tradición de lo nuevo” gradualmente se dio a conocer. Nosotros, que comenzamos a escribir en los años 60, encontramos una generación de poetas modernos explorando medidas y perspectivas alternativas. Y aprendimos también de una generación de escritores de posguerra, la Escuela de Nueva York de O’Hara, John Ashbery y Jimmy Schuyler, los poetas de Black Mountain, los poetas del San Francisco Renaissance... Todos ellos representaban un modelo de posibilidad, aunque estemos hablando de enfoques muy diversos.

JA: Usted aún no ha hablado de los filósofos. La imagen del filósofo, además, es recurrente en su poesía, como en los poemas titulados “Autobiografía” y “Autobiografía 2” de *At Passages*. La filosofía fue importante en su formación, ¿no es así? ¿Constituye una fuente para su poesía?

MP: Retomando la reflexión de los primeros románticos acerca de la confluencia entre el pensamiento poético y el filosófico, me interesé inicialmente por el escepticismo filosófico y su relación con la imaginación poética, representado sobre todo por Nietzsche y Wittgenstein y, en cierto sentido, por Derrida y otros. Algunas ideas de Deleuze (por ejemplo, los discursos minoritarios, el esquizolenguaje) guardan correspondencia con cosas que yo estaba intentando trabajar en la poesía. Siempre me interesé por el hecho de que la poesía permanece como poesía y la filosofía como filosofía. Pero así como cierta poesía aspira al poder de reflexión de la filosofía, cierta filosofía desea la libertad de reflexión y de asociación de la poesía. Representan deseos mutuos. También he leído filosofía —y semiótica, teoría estructuralista y posestructuralista— en vez de la crítica literaria que había cuando yo era más joven. Porque yo veía la crítica literaria americana de aquella época,

la crítica académica, en su mayor parte, como un desierto, una *waste land*—creo que el juego de palabras es intencional aquí.

JA: Su poesía es reflexiva. Usted no escribe el poema de la vida cotidiana, del paseo por el campo, la observación del curso del río o de las palabras escuchadas por casualidad... un tipo de poesía lírica que ya fue moda. Tal vez ya se haya discutido acerca de esto, pero, ¿podría decir de forma más focalizada lo que le empuja a escribir poemas?

MP: Claro que usted tiene razón al decir que es una poesía de cierta interioridad y reflexión. Creo que fui llevado a la poesía no por un deseo de representar mi experiencia personal hacia los otros, sino más bien para ir al corazón del lenguaje mismo —la capacidad de la poesía de trabajar con su propia lógica, de decir lo opuesto, de generar significados, ir más allá del realismo...

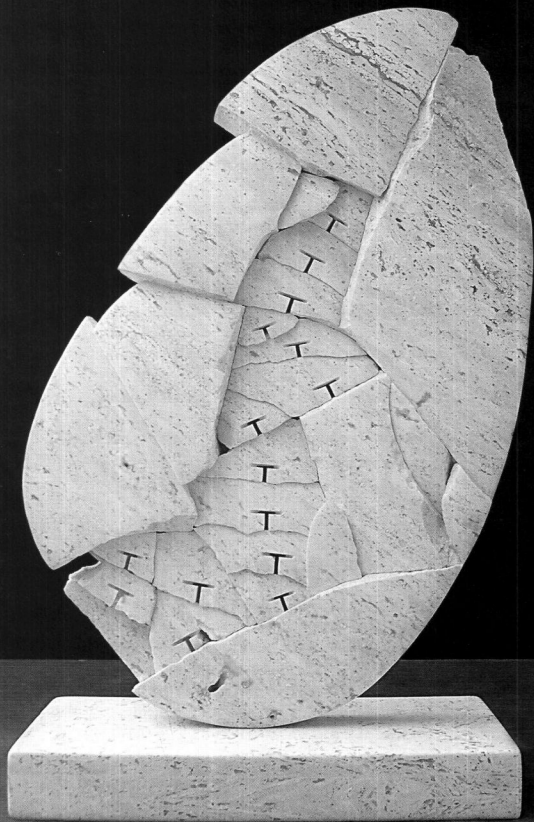
JA: ¿Existe una ética de la representación en la poesía?

MP: Creo que sí.

JA: ¿Cuál?

MP: Creo que la poesía tiene una responsabilidad con la capacidad del lenguaje de trascender la producción superficial y predigerida; responsabilidad de considerar al lector como participante activo en la construcción del significado. Cuando se piensa en el mundo, se deben cuestionar las estructuras de significado dado, los modos habituales de representación, de tal forma que lo irrepresentado (¿o sería lo irrepresentable?) pueda ser traído a la luz o, por lo menos, al juego de claroscuros.

San Francisco / diciembre de 1995



Camino, marmol, 50 x 12 x 12 cm, 2002