



EL HACER POÉTICO

JULIO ORTEGA
MARÍA RAMÍREZ RIBES



Colección
Entre Mares
UNIVERSIDAD VERACRUZANA

Esta obra se encuentra disponible en Acceso Abierto para copiarse, distribuirse y transmitirse con propósitos no comerciales. Todas las formas de reproducción, adaptación y/o traducción por medios mecánicos o electrónicos deberán indicar como fuente de origen a la obra y su(s) autor(es).

Se debe obtener autorización de la Universidad Veracruzana para cualquier uso comercial.

La persona o institución que distorsione, mutile o modifique el contenido de la obra será responsable por las acciones legales que genere e indemnizará a la Universidad Veracruzana por cualquier obligación que surja conforme a la legislación aplicable.

EL HACER POÉTICO

UNIVERSIDAD VERACRUZANA

Raúl Arias Lovillo

Rector

Ricardo Corzo Ramírez

Secretario Académico

Víctor Aguilar Pizarro

Secretario de Administración y Finanzas

Joaquín Díez-Canedo Flores

Director General Editorial

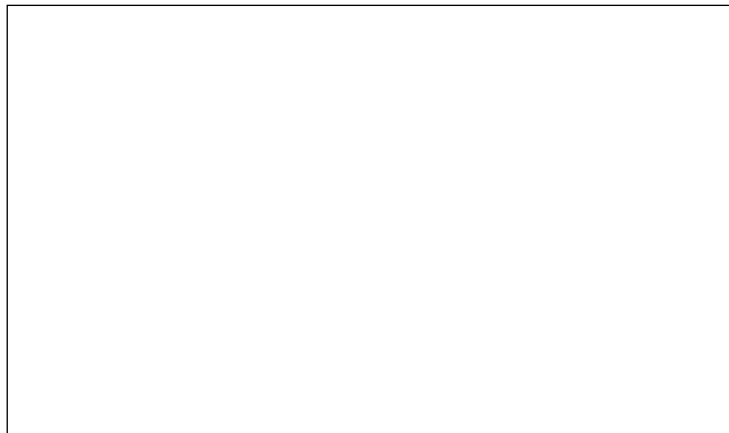
EL HACER POÉTICO

JULIO ORTEGA
MARÍA RAMÍREZ RIBES



UNIVERSIDAD VERACRUZANA

Diseño de forros: Queta



Colección a cargo de Julio Ortega

Primera edición, octubre de 2008

© Universidad Veracruzana
Dirección General Editorial
Hidalgo 9, Centro, Xalapa, Veracruz
Apartado postal 97, CP 91000
diredit@uv.mx
Tel/fax (228) 818 59 80; 818 13 88

ISBN: 978-968-834-914-4

Impreso en México/ Printed in Mexico

PRÓLOGO

ESTE LIBRO convoca a las voces de la poesía latinoamericana actual al foro contemporáneo de una poética hecha en el diálogo plurilingüe y el nomadismo sin fronteras. Incluye, por eso, poetas de las Españas, y navega cargado de noticias y deleitoso de primicias. Todos estos poetas son parte de una poesía migrante, con vocación de mundo, que anticipa las orillas.

Para documentar ese trayecto, el libro empieza preguntando a los poetas por la genealogía de su voz. Reveladoramente, todos ellos recuentan en sus orígenes la promesa del diálogo por venir. La poesía acontece, siempre, en el futuro, en el horizonte de una lectura en construcción. Libres de la melancolía nacional de los archivos, responden por el oficio, la conciencia del hacedor, y su escenario de filiaciones. Se proyecta, así, la función del poeta no como el héroe civil del discurso ni como el brujo insomne de la tribu, sino como el interlocutor por excelencia probada, a cargo de las fronteras del lenguaje, allí donde amplía el valor de las palabras sin precio. Su sentido más puro, en la lección de Mallarmé; la materialidad del tiempo, en la de Vallejo; la inteligencia del mundo, según Borges. Palabras que propician el espacio sensorial de conocer, para Lezama Lima; y gracias a Juan Ramón Jiménez, también su transparencia. Esa transmisión del don del poema, desde Rubén Darío, es la renovada lección de cada poeta. Frente al escepticismo, la violencia de las comunicaciones y el deterioro de todo orden, la poesía sigue albergando la fe que nos nombra.

El hacer poético, ese lenguaje en obras, esa apuesta de la cultura, se documenta en este libro inclusivamente, y queda, por consiguiente, abierto. Este es un proyecto que sólo puede estar incompleto. Por ello, cada lector es libre de hacer su camino de perfección. Incluso, de sumar su propio testimonio, sabiendo que aun si las preguntas son las mismas, las respuestas serán todas distintas. Al final, se trata de la biografía, tan reflexiva como pasional, del diálogo poético. Este es sólo el adelanto de una documentación mayor, que sería la otra historia de nuestro tiempo, la de una poesía que lo hace habitable. La poesía sigue siendo la parte intangible de nuestro turno en el lenguaje.

Julio Ortega

ADVERTENCIA

Las doce preguntas de la encuesta, que aparecen en la primera solapa de este libro, fueron planteadas a todos los poetas entrevistados. Algunos poetas decidieron resolver dos preguntas en una respuesta, y en esos casos hemos consignado los números de las preguntas incluidas en la respuesta. Otros poetas prefirieron no responder alguna de las doce preguntas y, en consecuencia, la numeración de sus respuestas no es continua.

ESPAÑA 1922-2008. Ha sido galardonado, entre otros, con el Premio Antonio Machado en 1962, el Premio Príncipe de Asturias en 1985, el Reina Sofía de Poesía Iberoamericana en 1996 y el Primer Premio Internacional de Poesía Ciudad de Granada en 2004. Es miembro de la Real Academia Española. Su primer libro fue *Áspero mundo* (1956), que recibió la accésit del Premio Adonais. *Palabra sobre palabra* (Seix Barral, 1968) reunió su poesía a la fecha. Sus siguientes libros *Tratado de urbanismo* (1967), *Procedimientos narrativos* (1972) y *Muestra de algunos procedimientos narrativos y de las actitudes sentimentales que habitualmente comportan* (1976) despliegan su poética libérrima. *Otoños y otras luces* (2001) es una nueva colección de poemas. Fue profesor de Literatura Española Contemporánea en la Universidad de Nuevo México, Albuquerque, Estados Unidos. Es autor también de ensayos sobre poesía y poetas españoles así como de antologías y ediciones de Antonio Machado y Juan Ramón Jiménez.

1. Yo comencé a escribir poesía bajo el estímulo de la lectura de grandes poetas en mi adolescencia. Descubrí que era un gran lector, pero lector de todo. Al final de mi adolescencia empecé a leer exclusivamente poesía y descubrí poetas que apenas había leído, como por ejemplo Juan Ramón Jiménez, que fue el impulso principal que me motivó para la escritura. El ejemplo de Juan Ramón y de algunos otros poetas, como por ejemplo Lorca, Alberti, el Pablo Neruda de *Veinte Poemas de Amor y una canción desesperada*. Poetas muy líricos. Naturalmente, entonces en España había censura y sólo se podía leer ese tipo de poesía, casi pura o tendiendo a la pureza, a lo lírico y eso fue lo que me motivó a mí a escribir. Yo quería hacer algo parecido, no sabía muy bien por qué, porque yo tenía la ambición de ser poeta, de dedicarme a la escritura de la poesía de una manera profesional, si es que se puede hablar de profesión o de profesionalismo en la escritura de poesía. El impulso inicial fue tratar de hacer lo que yo veía en esos grandes poetas que yo había descubierto entonces.

2. Yo nunca imagino a los lectores. No pienso nunca en los lectores. En cuanto a los precursores son los que nombré antes. Los libros que me influyeron están formados por una biblioteca muy limitada, esa que define muy bien Quevedo, con pocos pero doctos libros juntos. Yo comencé a escribir en una situación muy especial, curándome una tuberculosis pulmonar grave que me obligó a estar haciendo reposo absoluto en un pueblo de la montaña durante tres años. En esos años comencé a leer poesía diariamente. Fueron pocos los libros que me influyeron poderosamente. Mi biblioteca esencial sería: Juan Ramón Jiménez, Federico García Lorca, Rafael Alberti, Pablo Neruda y... ¿quién más tenía yo? No serían

más de ocho o diez libros. Los libros eran entonces un bien escaso. De manera que esa pequeña biblioteca es el núcleo de todo lo que yo seguí leyendo después y de cómo me influyó. Más tarde, cuando ya terminé el periodo de convalecencia me instalé, primero en Oviedo y luego en Madrid, conocí y leí otros poetas, naturalmente. Pero la influencia poderosa es la primera cuando se está muy dúctil, muy receptivo para todas las influencias, después se le hace la piel más espesa y es más difícil que penetren las cosas del exterior. Sí, conocí otros poetas, los poetas que entonces estaban en España muy de actualidad, los poetas del social realismo: Horacio Otero, Gabriel Celaya. Más tarde conocí a Vallejo, que también creo que me influyó. Quizá sea la influencia más tardía que yo reconozco, habrá otras de las cuales no soy consciente, pero de esa sí soy consciente.

3. Para mí la imagen y el ritmo vienen a la vez, es lo que marca el nacimiento del poema: la imagen y el ritmo. Esto no es nada original. No sé si era Valéry o Mallarmé que lo decía: “los primeros versos los dan los dioses y los restantes son producto del trabajo”. Pero, aunque no creo que los dioses regalen nada, yo creo que producto de la obsesión o de quien sabe qué, a mí, en un determinado momento, me vienen a la cabeza dos, tres versos ya hechos y esos versos dan lugar al poema. Lo que esos versos dicen –algo dirán– no me sirven para escribir el poema, tienen que ser esas palabras que ya vienen con forma, ya vienen con ritmo, ya vienen estructuradas como poema.

4. Bueno, hay zonas de mi poesía que sí son poéticas y son una reflexión sobre el poema donde yo digo lo que creo para mí es la poesía. Sí he escrito varias poéticas en prosa y en verso.

5. Yo parto mucho del yo y cuando comencé a escribir creía que era yo el que hablaba en el poema. Con el tiempo me convencí de algo que dicen muchos teóricos, poetas: El yo poético es siempre un personaje de ficción, es un personaje ficticio, es un personaje creado. Lo que pasa es que ese personaje creado se parece mucho a mí y tiene mis propias manías, mis propias costumbres, incluso aparecen tías mías que se llaman como están en el poema. Es decir, que es una especie de yo del que me distancio a través de la ironía, de la creación de un personaje de ficción, pero, insisto, se parece mucho a mí.

6. Yo pertenezco a un grupo poético dentro de la generación de los años cincuenta, más o menos, que comenzó a escribir con ciertas sintonías muy claras. Comenzó a escribir en posiciones próximas al realismo en cuanto al lenguaje sobre el que trabajamos, que no es un lenguaje “poético”, sino un lenguaje común, del hombre medio de la calle, por un lado. Por otro lado, el tratamiento de temas muy cotidianos y, por otro lado, el intento de una parte de nuestra obra, y estoy hablando en nombre de ese grupo poético en el que estaría Jaime Gil de Biedma, Carmen Barral, José Manuel Caballero Bonald, José Agustín Goytisolo y alguno más. A todos nos motivaba la oposición a la dictadura, de manera que hicimos una poesía que ya no se llamó del realismo social, sino del realismo crítico en la que reflexionába-

mos sobre la situación de España, sobre la historia reciente de España e, incluso, sobre la situación política del mundo. Y esas características se manifestaron en el inicio de nuestra escritura poética, luego se fueron diluyendo, en algunos desaparecieron. Cada poeta eligió su propio camino, pero todas esas cosas creo que siguen presentes de algún modo en la escritura de toda mi poesía.

7. Yo no sé cual sería esa lección, pero el ejemplo de la generación tiene seguidores en este momento. En la poesía española coinciden y conviven muchas tendencias diferentes, pero hay una tendencia bastante nutrida que no digo que tome como modelo, pero sí que trata por caminos muy personales y con otros tonos de seguir esa línea que daba coherencia al grupo poético del cincuenta, después de un rechazo hacia todo lo que significase realismo, compromiso, que se produjo cuando aparecen en España los llamados poetas novísimos al filo del año setenta. Salvo en ese momento, luego las generaciones que los siguieron volvieron la mirada hacia lo que habíamos hecho nosotros y, en varios casos, les servimos de modelo. En cuanto a los lectores yo noto que tengo lectores porque sé que mis libros se reeditan constantemente, tengo muchos en el mercado, muchas antologías, las *Obras completas*, y eso se reedita continuamente.

8. No sabría decir muy bien. Yo creo que el poema tiene un papel en el discurso global y general. Yo pienso que en el poema deben de haber muchas cosas, yo no le prohíbo nada al poema, en el poema creo que deben de haber pensamientos, ideas. Y todo eso, dicho en un poema, para mucha gente, eso tiene un tono más convincente probablemente que otros discursos y sea también, tal vez si es buena poesía, el develamiento de los secretos del mundo. En mis poemas intento por lo menos develar, penetrar en los secretos del mundo, de todo lo que constituye el mundo, del mundo interior mío, del mundo exterior de los otros. Yo creo que no hay una cosa más fiable que la poesía.

9. Yo trato de que el lenguaje tenga eso: luces y sombras, porque por mucho que el lenguaje aspire a la claridad y a la precisión, por muy claro y preciso que sea el poema, el poema siempre tiene márgenes de ambigüedad, márgenes abiertos a muchas interpretaciones y, por lo tanto, oscuridad o sombras. Tiene sombras, la oscuridad del misterio.

Pues, no sé, yo no sabría definir ese momento. Por supuesto que lo persigo, persigo esas luces, esos espacios nuevos, tal vez el espacio nuevo que el poema abra o pueda abrir viene también de la sorpresa que a veces el poeta siente ante la realidad y ante el mundo. También ahí se abre un espacio nuevo, luminoso, vemos lo que no habíamos visto nunca en las cosas que vemos todos los días. Probablemente cuando uno escribe motivado por ese asombro ante una realidad que creíamos conocer y que nos sorprende, se traduzca entonces en el poema en apertura hacia esos espacios a los que alude la pregunta.

10. Toda mi poesía, aunque no toda, porque hay algo de poesía que es puro juego o pura creatividad o pura fantasía, pero la mayor parte de mi poesía nace de mi

experiencia, de mi propia vida y de la vida que yo contemplo en torno a mí, de ahí que eso es fundamental en mi escritura.

Una parte importante de mi escritura se puede calificar como poesía testimonial, de manera que es mi experiencia de mí mismo y del mundo la que está ahí como motivo del poema. Lo que ocurre es que el poema debe hacer que esa experiencia personal sea asumida por el lector, que el lector se reconozca en esa experiencia y que la haga también suya, de manera que así se proyecta el yo del poeta, la parte que pueda haber biográfica o local incluso en la poesía. Por otra parte, claro, yo creo que la poesía se abre sobre todo a los hablantes del mismo idioma. La poesía es ritmo, música, color y eso cambia en la traducción, se pierde. Yo encuentro poemas traducidos de grandes poetas, sin duda, pero que dicho en castellano resulta un poco banal, probablemente en las palabras originales del poeta, en alemán o en ruso, o sea cual sea el idioma original, eso tiene una enorme relevancia y un gran poder de convicción y se convierte en algo memorable. Pero al pasar de idioma todas esas cosas que lo hacen memorable y convincente se pierden. De manera que yo creo que mi proyección, la proyección de mi poesía se limita –creo yo– al ámbito de la lengua que hablamos los hispanoparlantes.

11. Yo creo que la fe en otro todavía es posible en la poesía, posible y necesaria, la fe en el otro. La fe en el otro de la cual habla la pregunta, no sólo es posible sino que es necesaria porque aunque yo no pienso en el lector cuando escribo sé que sin el lector el poema no existe, de manera que tengo que partir, aunque sea de una manera inconsciente y difusa, de que yo tengo fe en el otro, aunque no lo espero deliberadamente o conscientemente, yo sé que sin el otro el poema no existe. De manera que la fe es absolutamente necesaria. Y claro, en las palabras del poema hay un sentido más puro, son palabras que no deben estar mediatizadas, que sólo deben buscar la expresión que al poema le conviene, no hay otra motivación mayor que la de conseguir la forma perfecta del poema, en la medida en que uno pueda aspirar a eso. Complicado.

12. Pues no sé qué poema elegir o comentar, porque creo que mi poesía, creo, no sé si estaré equivocado, en mi poesía coinciden muchos tonos, muchos intereses muy diversos. Uno de los tonos podría ser el tono de la ironía, por ejemplo. Hay un poema mío que se titula *Ayer* en el que yo escribo un poco a ciegas no demasiado consciente, sin ver lo que pretendía y lo que se consiguió. Es un poema sobre un tema muy recurrente que es: el paso del tiempo. Y en ese poema por medio de la ironía consigo negar y a la vez reafirmar la validez de la nostalgia, es un poema día ayer en el que no pasa nada, todo es muy aburrido, es muy espeso, no es digno por lo que sucede en ese ayer, o lo que ha sucedido en ese ayer, de ser recordado con añoranza, pero sin embargo cuando ese día se convierte ya en ayer –ya ha pasado, ya no volverá a pasar nunca más– entonces la nostalgia, la añoranza está justificada. Es una especie de negación de “cualquier tiempo pasado fue mejor”. No es verdad, echamos de menos un pasado verdaderamente inútil y sórdido, pero el caso es que lo echamos de menos.

Ayer

Ayer fue miércoles toda la mañana.
Por la tarde cambió:
se puso casi lunes,
la tristeza invadió los corazones
y hubo un claro
movimiento de pánico hacia los
tranvías
que llevan los bañistas hasta el río.

A eso de las siete cruzó el cielo
una lenta avioneta, y ni los niños
la miraron.

Se desató
el frío,
alguien salió a la calle con sombrero,
ayer, y todo el día
fue igual,
ya veis,
qué divertido,
ayer y siempre ayer y así hasta ahora,
continuamente andando por las calles
gente desconocida,
o bien dentro de casa merendando
pan y café con leche, ¡qué
alegría!

La noche vino pronto y se encendieron
amarillos y cálidos faroles,
y nadie pudo
impedir que al final amaneciese
el día de hoy,
tan parecido
pero
¡tan diferente en luces y en aroma!

Por eso mismo,
porque es como os digo,
dejadme que os hable
de ayer, una vez más
de ayer: el día
incomparable que ya nadie nunca
volverá a ver jamás sobre la tierra.

Con ese poema comprendí que la ironía, que empezó siendo en mí y en mi generación una especie de recurso para burlar la censura, era algo más que eso en mí. La ironía se corresponde con la ambigüedad del mundo, el mundo no es sólo una cosa sino muchas a la vez y muy distintas, y la ironía pretende, la ironía se propone decir esa ambigüedad. De manera que la ironía más que un procedimiento retórico en mí ha llegado a ser el fondo o el motivo central del poema.

CLARIBEL ALEGRÍA

NICARAGUA, 1924. Vivió en El Salvador desde antes de cumplir un año de edad. En 1943 viajó a los Estados Unidos. Obtuvo un B. A. en Filosofía y Letras de la Universidad de George Washington. Mientras estuvo en Washington su mentor fue Juan Ramón Jiménez, quien eligió los poemas para su primer libro, *Anillo de silencio*, prologado por José Vasconcelos. Ha publicado dieciséis libros de poemas, cuatro novelas cortas, un libro de cuentos para niños, un libro de ensayos, cinco libros de testimonio y varias antologías y traducciones. Traducida a catorce idiomas, ha recibido numerosas distinciones y premios. *Cenizas de Izalco* (1966, 1989), que reelabora su experiencia política, fue su primera novela. Libros suyos de amplia difusión son *Vía única* (1965), *Mujer del río* (1989), *Fuga de canto grande* (1992), así como su novela *Luisa en el país de la realidad* (1987).

1. Qué linda coincidencia con Aleixandre, a quien tanto admiro, aunque en el fondo no creo que hayan coincidencias. Antes de que yo supiera leer, mi padre me recitaba *Margarita está linda la mar* de Rubén Darío. Yo lo escuchaba fascinada y me lo aprendí de memoria. Pensaba que era un cuento con música y les pedía a mis padres que me siguieran contando cuentos así, con música. Otro poema que me impactó y que me lo recitaba mi madre, era *Los zapatitos de rosa* de José Martí. También lo memoricé. Son dos poemas fundamentales para mí. Con ellos empecé mi diálogo con la poesía.

2. Los clásicos me acompañan siempre. Cada vez que los leo descubro algo nuevo en ellos. *La Odisea*, *La Ilíada*, *La Eneida*, *Las mil y una noches*, la Biblia, etc., son libros imprescindibles para mí.

Fue al leer *Cartas a un joven poeta*, de Rilke, cuando descubrí que lo que más quería en la vida era ser poeta. Tenía yo 14 o 15 años. Leí el libro de un tirón. Lo leí dos o tres veces. Me hizo reflexionar mucho y llegué a la conclusión de que la poesía era una razón de vida para mí, que no importaban las dificultades, los fracasos. Yo tenía que expresarme, tenía que *ser*, a través de la poesía.

Publico para comunicarme, si no, no publicaría. Me gusta imaginar a mis lectores. A veces son rostros queridos, otras veces, rostros desconocidos. Me gusta pensar que leen mis poemas, primero en silencio, en recogimiento, y luego en voz alta. Pienso que al poema le gusta ser leído en voz alta, le gusta ser compartido. Si el poema no es leído por alguien más, fuera de su autor, se queda trunco, no llega a ser poema. Es con la lectura del otro, de los otros, que el poema culmina.

3. Pienso que empecé a reconocer mi voz en un poema llamado “Monólogo de domingo”, que aparece en el poemario *Vigilias*, pero mi voz está también llena del eco de otras voces.

Para mí, el ritmo surge antes que la imagen. Ha habido veces en que empiezo a escuchar la música de un poema antes de saber las palabras. Poco a poco voy poniéndole palabras a la música. Recuerdo que en un poema llamado “Sorrow”, que le dediqué a Roque Dalton, la música empezó a perseguirme. Me perseguía hasta en el sueño y yo no tenía todavía noción de lo que iba a ser el poema. Es un poema largo que se encuentra en el poemario *Sobrevivo*, y que a lo mejor jamás habría escrito, si la música, el ritmo, no me hubiesen obligado a hacerlo.

4. Jamás me he sentido tentada a formular una poética. No me imagino sentando cátedra. No soy capaz de ello. Mi poesía es en cierto modo, empatía. Empatía conmigo misma, con los otros, con personajes de libros, con figuras de la mitología, con mi medio ambiente, con la tierra y el viento y el agua y el fuego.

5. El “yo” pertenece tanto a los poetas como a los novelistas, a los ensayistas, a los dramaturgos. Siempre está allí aunque no se hable en primera persona. Está allí, porque como ya dije antes, uno cuando escribe, no sólo habla por sí mismo, sino que muchas veces se pone también en el lugar del otro, hay una empatía. Pienso que el “yo” siempre está presente.

6. Pienso que Roque Dalton es el poeta de mi país con el cual sintonizo más. De América latina es César Vallejo, de España, Antonio Machado.

No puedo hablar de mi ejemplo ni dar lecciones. Estoy aún en la etapa de aprender y eso me da mucha alegría. Por suerte, no he perdido aún mi asombro. Esa sería la única lección que me atrevería a dar: no perder el asombro.

7. Les diría a los nuevos practicantes que lean mucho, que no se olviden jamás de los clásicos, que sean humildes, que cuando piensen que han escrito un gran poema, lo lean en voz alta y luego lean también en voz alta un poema de un gran poeta que les haya llegado hondo.

También les diría, que no se apresuren a publicar, que hay tiempo para ello. Es mejor dejar reposar el poema unos días, unos meses, quizá unos años y después volverlo a leer, a lo mejor tirarlo a la basura, hacer correcciones, o quizás esté bien así y no haya que tocarlo más. En mi caso, siempre me he arrepentido cuando me he apresurado, cuando he publicado un poema recién salido del horno.

9. Pienso que es en mi libro *Saudade* donde la luz y la sombra del lenguaje se complementan mejor.

11. Debe ser terrible, sobre todo para el poeta, perder su fe en el otro. Pienso que sí, que las palabras de la tribu tenían un sentido más puro, más simple, que nos llegaban a todos.

Sé, que en nuestros tiempos es difícil conservar la fe, que nos tienta a cada paso “el sentido de la realidad de los mil demonios” al cual se refiere Parra.

María Magdalena

Te amé, Jesús,
te amé
y tú también me amaste
entre todos los rostros
me buscabas
y me querías cerca.
Me sedujo tu voz
la serena pasión
de tu palabra.
Sentí temblar tu carne
sentí temblar
al hombre
cuando ungué tu cuerpo
con perfumes
y enjuagué tus pies
con mis cabellos.
Pude haberte hechizado
y no lo hice
me frenó tu mirada
tu renuncia
entre todos los hombres
fuiste el hombre
y no quiero curarme
de este amor.

Pienso que éste es un poema mío en que la empatía se pone de relieve. Mientras lo escribía, yo era María Magdalena. Cada vez que lo leo, vuelvo a ser La Magdalena.

JORGE ENRIQUE ADOUM

ECUADOR, 1926. Terminó sus estudios de Filosofía y Derecho en la Universidad de Chile. En Santiago fue secretario personal de Pablo Neruda. Tras haber sido en Quito profesor de literatura, director de las ediciones de la Casa de la Cultura Ecuatoriana y director nacional de cultura, en 1963 viajó por Egipto, Japón, India e Israel dentro del Programa Especial de Conocimiento de los Valores Culturales de Oriente y Occidente, de la UNESCO. Vivió dos años en China. En Europa trabajó como periodista en la Oficina de Radiodifusión y Televisión (ORTF) de París. Fue funcionario de las Naciones Unidas en Ginebra. Ha actuado en numerosas ocasiones como experto en culturas latinoamericanas para diversos programas de la UNESCO. Ha publicado unas treinta obras de poesía (se destacan *Los cuadernos de la Tierra*, *Informe personal sobre la situación* y *El amor desenterrado*), narrativa (*Entre Marx y una mujer desnuda*, *Ciudad sin ángel*, *Los amores fugaces*) y ensayo (*De cerca y de memoria*). En 2005 se publicaron, en Quito, seis tomos de sus *Obras (in)completas*. Ha obtenido, entre otros, los premios Casa de las Américas, de Cuba; Xavier Villaurrutia, de México y el Premio Internacional de Poesía Sidaja, en Salerno. En 1987 le fue otorgado el Premio Nacional Eugenio Espejo, el más importante en su país, por el conjunto de su obra.

1. La bibliofagia, que en mí comenzó a los 13 años con las novelas europeas del siglo XIX, me llevó a hojear otras obras (en una librería cuyo dueño me permitía hacerlo dado que no podía comprarlas). Debe haber sido allí donde conocí, muy por encima, a Rubén Darío, Bécquer, Valéry, Whitman, Amado Nervo... En el colegio había concursos anuales de poesía en los que me instaba a participar mi profesor de literatura, y que ganaba con frecuencia. Luego, hacia los 16 años, formamos un grupo de aficionados a la poesía. No llegamos a constituir una verdadera “generación literaria” que hubiera propuesto una nueva estética y en la que, hermanados por ella, cada uno de sus integrantes representara a todos. Había en él seguidores de la poesía española clásica y amantes del verso libre, conservadores natos y revolucionarios recién apasionados, o sea que unos preferían la ética a la estética y a la inversa, lo que hacía que la crítica recíproca se basara solamente en la preferencia personal. Pero hubo momentos similares a los que deben haber experimentado los descubridores: cada uno llevaba a nuestra reunión semanal, y compartía en ella, su hallazgo. Recuerdo nítidamente el descubrimiento de *Residencia en la tierra*, cuando los demás seguían con los *Veinte poemas de amor*, la sorpresa de encontrar, con *Relato de Sergio Stepanski*, de León de Greiff, o con *La nube en pantalones*, de Maiakovski, que había otra concepción de la poesía.

Sin embargo, Neruda seguía siendo ese pájaro cuyas alas enormes cubrían toda América y contra el cual tuve que buscar antídotos.

2. Los precursores existen por sí mismos, sin que uno los busque, van delante de quien viene después, pero éste, que lo sigue al comienzo, toma otro ramal del camino. Pienso en Borges luego de Leopoldo Lugones, o en Cortázar respecto de Borges. Para mí, el encuentro del verdadero camino fue señalado por los “antídotos”: *Trilce*, de Vallejo; *Hojas de hierba*, de Whitman; *Tierra baldía*, de T. S. Eliot, que traduje, a duras penas, con mi inglés de colegio. Después encontré la Biblia (rechazada al comienzo, en señal de protesta o signo de rebeldía en mi doloroso paso por colegios religiosos) que sigo leyendo y subrayando, en varios idiomas y traducciones diferentes: allí hay historia y leyenda, geografía y fábula, mito y epopeya, amor y violencia, enseñanza y lamentación, es decir, poesía. En cuanto a los lectores. Al comienzo, no se me ocurrió que alguien me leería, cuando los tuve no me importó, ni imaginé jamás al lector ideal: tendría que ser alguien como yo.

3. Creo que, al comienzo, la voz es siempre la de algún predecesor, de lo contrario, no habría una historia de la cultura ni de la poesía. En mi caso hubo una búsqueda dolorosa y tenaz de un lenguaje único, irremplazable, para cada idea, que luego se adaptan recíprocamente, y se vuelven, casi anatómicamente, parte de uno. Creo que la imagen y el ritmo salen juntos, de la misma caverna, en la misma voz.

4. ¿Formular yo una poética? Jamás se me habría ocurrido ni me atrevería. La que tengo es de uso estrictamente personal. Se me ha señalado que en todo cuanto he escrito, en prosa o en verso, “está presente la tríada amor-arte-política que se ha mostrado ineludible en la obra de este autor”. Pero, cualquiera que fueran el tema o el asunto, hay siempre una suerte de temor sagrado, casi pavor, un acercamiento entre temeroso y audaz, al poema, que en ese momento es lo único que existe en el mundo, y hasta ganas de ser creyente para llamar a algún dios pidiendo auxilio.

5. Siempre sentí, sin una razón lógica que lo explicara, cierto rechazo al uso de la primera persona, y me doy cuenta ahora de que rara vez empleé el “yo” individual: desde mis primeros textos el “yo” podía ser compartido por cualquier lector. Detesto mostrarme, describirme como alguien distinto, original... Así, pronto, y creo que voluntariamente, entré en un “yo” plural, colectivo. Ese “yo” pudieron ser varios individuos o un conglomerado cualquiera: los primitivos pobladores de América, el conquistador y el conquistado, el habitante herido de cualquier país. Un “yo” que puede ser cada lector. Hablo de sesenta años de una experiencia que coincide con lo que Tzvetan Todorov, en una obra reciente (*La littérature en peril*, 2006), acaba de criticar a los escritores franceses (como si se refiriera a los autores ecuatorianos actuales): “reducir la literatura a un juego formal”, “conjuguar nihilismo y ombliguismo”, “promover una concepción restringida y empobrecida de la literatura”, a lo cual contribuye esa tendencia a contarse, a exhibirse, a quejarse. Luego decidí no volver a emplear el “yo” ni siquiera como una licencia.

6. En Ecuador, el Grupo de Guayaquil y Pablo Palacio, por razones opuestas: en los primeros, su realismo y su trabajo del lenguaje para tratar lo ajeno, y en el segundo su contribución a liberar la literatura del reportaje, del informe personal sobre lo sucedido. Palacio y Jorge Carrera Andrade, precisamente por no contarse a sí mismos, por no situarse como testigos o víctimas de la acción. Y luego, claro, Quevedo por su uso de la lengua y de las imágenes, Neruda por su capacidad para fundir la política con la poesía, Vallejo por sacudirse de la lógica, Antonio Machado por mostrarnos la profundidad de lo supuestamente superficial, Miguel Hernández por transformar en poesía lo que pudo haber sido una conversación o una carta, Juan Rulfo por presentarnos el infierno como una aldea cercana. ¿Definirme? Pensamiento siempre actual, adhesión a las causas colectivas, lucha inclemente por un lenguaje que, pese a todos los experimentos, sea comprensible, alejamiento total de los supuestos recursos para ser “moderno”, “universal”.

7. Ninguna. Quizás mi libro más reciente, *Aproximación a la paraliteratura*, contribuya a formar lectores más exigentes.

8. No me interesa ningún texto, por racional y justo que fuera en la interpretación de la realidad o en el anuncio de la catástrofe, que no tenga siquiera un olor a poesía por lo menos en un párrafo o una frase. Ya sabemos que la poesía existió antes de la escritura, e incluso antes de la humanidad, y no me concierne un texto en que no se la percibe o se la deja de lado. El poema es menos leído que una gacetilla sobre un crimen, un anuncio de supermercado, una publicidad cualquiera. Pero el mundo vive rodeado de poesía y duele cuando alguien no es capaz de percibirla. Al fin y al cabo, Cardoza y Aragón nos dejó dicho que “la poesía es la única prueba concreta de la existencia del hombre”.

10. Nunca me liberé de ella porque siempre estuvo abierta y, por el contrario, me sirvió para comprender el mundo. Viví cerca de treinta años en otras culturas –Europa, Egipto, Japón, India, China, Israel–, adopté algunos de sus valores y, si critiqué otros, fue precisamente por aquello que me reprochaban: opinar “desde mi punto de vista”, que, evidentemente, no podía ser otro sino el mío, “local”, latinoamericano. No pude despojarme de esa “condición” en Jerusalén, cuando vi matar a dos personas por haber sacado su coche un sábado por la tarde; aprendí, respetuoso, nociones de espiritualismo en la India, pero vi, en Delhi, disolver, a tiros, una manifestación de ciegos; en las noches de Calcuta, las grandes plazas convertidas en dormitorios, como llenas de cadáveres después de una batalla, que debían pagar por la superficie que cada uno ocupaba; vi arrojar a dos niños, desde un primer piso al patio de la escuela, como rechazo a la nueva administración municipal; me resultaban absurdos los esfuerzos que se hacían para que ni siquiera los alumnos de los conservatorios escucharan música clásica europea, mientras en las casas de té y en los cines se oía jazz y rock; en Kyoto estuve en un monasterio zen, por mi inmensa admiración a esa filosofía de la perfección, pero me dolió, casi con indignación, comprobar en Tokio que muchos rasgos tradicionales de la cultura oriental eran reemplazados por otros, provenientes de la pobre cultura ur-

bana de Estados Unidos; adherí, lógicamente, a un manifiesto, para el cual recogí firmas, contra la infibulación de las mujeres en los países islámicos. Muchas de esas experiencias están recreadas en mis libros, de modo que mis reacciones y textos explican “mi condición local”, abierta a una globalización real, de conocimiento mutuo, intercambio y adopción recíproca de ciertos valores, y no a la imposición de una cultura de conquistadores.

11. No es posible evadir la realidad: toca a la poesía describirla, interpretarla, completarla, destruirla, más concretamente inventarla, ya que esa es su tarea, dando “un sentido más puro a las palabras de la tribu”. Y “el otro” –al que generalmente no vemos, no respetamos, pagándole, en la misma moneda, su desprecio por nosotros–, sólo existe en la poesía, si es verdad lo que dijo Montaigne: “La palabra es mitad de quien la pronuncia, mitad de quien la escucha”.

12. Sobre la inutilidad de la semiología

Domingo. Tan agosto que me cuesta imaginar que a veces me ha dolido literal y metafóricamente el corazón.

Estuve tratando de conciliar la semántica con el verano y su cerveza adyacente

y la gnoseología con la nostalgia de un país donde a esta hora el mediodía se echa al mar arrastrando adolescentes en racimos, tratando de comprender por qué “en la relación con la lógica de la palabra es donde adquiere su valor significante la reunión no sintética que actúa en el significado poético”¹

pero no pude, pese a mis sogas cartesianas:

en el balcón de la casa de
enfrente una muchacha desnuda, hembra hasta abajo,
se ha puesto a mirar desolándose el vecindario de chimeneas y de antenas,
[mástiles

sucesivos de un puerto sin mar donde alguien tomara fotografías
despidiéndose,

trata de cerrar las persianas (con la cabeza baja llora rubia bajo el cabello
hasta los hombros)

y puesto que ya pasó el sol, cartero de los domingos por la tarde, y que nadie recuerda cómo irá a ser de azul el temblor de la brisa de septiembre,
pienso que anticipa la noche, antojadiza, ambigua entre la incontinencia y el desánimo,

porque cuando esto sucede a esta hora y ella está ya desvestida
suele haber adentro un hombre dispuesto a rehacer unavezmentemás esa
historia que más que las otras comenzó en el Génesis

¹ Véase esta y las demás citas, en Julia Kristeva, *Recherches pour une sémanalyse*, colección Tel Quel, Ediciones de Seuil, París, 1969.

y a probar cada vez que le sea dable los frutos del bien y del mal (he visto desde aquí también las piernas y el tronco del conocimiento)
ya sin temor a la fingida curiosidad del Señor con sus preguntas,
el mismo que antes de darle mujer al hombre había dicho del hombre “No es bueno que esté solo”
(¿y la relación con la lógica de las palabras?),
sin avergonzarse ninguno de los dos de estar desnudos,
más bien orgullosos ambos de la perfección estatuaria de los cuerpos comunicantes,
“la permutación de los dos significantes por un significado”,
agradecidos de no estar más en el Paraíso, tan aburrido como un domingo de tarde en las Galápagos,
pero en tal caso no se llora, a menos que se trate de esa frecuente cópula disyuntiva (donde adquiere su valor significante la reunión no sintética)
o que no haya nadie esperando que ella vuelva del balcón a la cama para envaginarse y nadar en mujer en la penumbra
y que pese a sus flancos que me turban de lejos y que, vistos desde aquí, abren en dos el cielo,
que pese a sus pechos que refrescan –vistos desde aquí parecen cargados de un zumo de atardecer– sea sola, interminablemente intermitentemente sola,
y a causa del crepúsculo, de la cerveza, de otras mujeres donde antes fue verano
y sobre todo de esta higiénica manía de esperar lo peor objetivo para esquivar la cobardía, que es sólo el temor a lo imprevisto,
pienso que en este momento ella es la única mujer de la tierra y que va a matarse dejándonos a todos viudos: al fin y al cabo es domingo de tarde.
(Yo sé que “la poesía enuncia la simultaneidad, cronológica y espacial, de lo posible con lo imposible, de lo real con lo ficticio” pero ¿y la desesperanza como estructura del poema? ¿y los días que nos quedan, fonemas de la vida tartamuda?)

Tengo entendido que los suicidas fundan la tiniebla como una ciudad sin nadie
llegando a ella a tientas con la última marea del aliento,
o sea que tras aguardar toda la vida aun pueden aguantar hasta la noche, con Dios bajo la axila,
pero si tienen urgencia de sombra cierran las ventanas o buscan en el sótano, para acostumbrarse, una antesala de la bruma, deteniéndose un instante en la puerta, espionando su rumor, casi con miedo,
y comoquiera que caigan en su propia emboscada tarde o temprano los veremos de espaldas y atónitos como el primer hombre ante el primer relámpago en la primera noche de la tierra,
o recordando haber olvidado algo que no recuerdan –romper esa fotografía, hacer reparar el tocadiscos, dar de comer al gato, buscar un pañuelo limpio para la sangre virgen de esa única menstruación novia de la sien, el corazón, la boca–,

o escribiendo la famosa carta que jamás da razones a nuestro desaforado deseo de aprender para cuando se ofrezca sino excusas parecidas al arrepentimiento, como si esa voluntad voluntariosa fuera culpa,
o tal vez asombrados de haberse atrasado tanto en pagar el alquiler de la vida,
o empezando, premuertos, en un mal cálculo de su propia posdata, precisamente esa carta: “No te culpo, no es por rencor. Quisiera decirte que lo único”
(y lo único viene a ser esa lágrima única húmeda huella digital al pie de los dos renglones del inacabado telegrama)
y parecen reflexionar eternamente lúcidos, demasiadamente póstumos, en la existencia malbaratada, hecha de cocina y marido, hecha de montañas de días que se pueden deshacer de un puntapié como cuando en la cresta de la ola del deseo una mujer dice: “Ahora no, mejor no, mejor nunca”,
y uno siente que la playa comienza a hundirse porque le falta ese grano de arena,
y alguien, ajeno y otro, hubiera decidido poner fin a los todavía, los cálmate, los no seas loca, los espera.

Claro que si se considera la vida como una de las bellas artes el suicida tampoco es el mejor crítico de su obra y sería absurdo decir que la ha dejado a medias,
aunque nadie puede negarle el derecho a buscar el final adecuado sacándose la muerte del bolsillo: una línea en blanco entre paréntesis que la primera paletada de tierra cierra,
ni tampoco, aun antes de la búsqueda y del asombro ante el hallazgo, el derecho a decidir en qué página desaparece el personaje que comienza a sentirse sobrante en su propia historia,
escoger el momento en que va a encontrarse consigo al final de sí mismo y toparse con un desconocido al fondo del espejo,
o como una muchacha que corriera bajo la lluvia para llegar puntual al sitio donde va a caerle el rayo, no importa si entre las piernas o entre los pechos, en lugar de esperar que salga de adentro esa muerte parda que tozudos tercios tenaces testarudos nos vamos fabricando día a día desde el alarido con que nos nació la loba,
yéndonos poco a poco del cuerpo, ropa sucia del humor malo de la mala-suerte,
esa muerte con el desencanto de su gozo rencoroso, a la que se desea por lasciva y se rechaza por obscena,
que no se elige ni se busca porque siempre está allí, ganosa con paciencia, el salto de la duración a la nada detenido como en una fotografía en una cama de hospital a donde una amiga ha llevado ya, profecía que acierta a veces, las primeras flores,
aunque también nos avergüence a veces seguir vivos como si le hiciéramos

trampa a alguien al fondo de nosotros diciéndole que la llegada no justifica el camino.

(Mi hermano, en cambio, cuando dejó de ser músico y librero, decidió seguir siendo ajedrecista y jugó contra su corazón: jaque y mate un domingo de agosto por la tarde.

Al día siguiente me sentí culpable en algún sitio de adentro, como cada vez que vuelve a suceder, aunque con distinto parentesco.

¿No es, pregunto cada vez y me pregunto, fatuidad pura creernos necesarios o por lo menos útiles en el instante ya totalmente desvencijado, puesto que tras el último trago de coñac y el cigarrillo que se ofrece para prolongarse un milímetro la vida,

el condenado no busca a nadie, no llama al teléfono a nadie, no trata de arrastrar a nadie, por vez primera libre, ni de aferrarse a nadie para resucitar, momia honesta.)

Y a todo esto, en dónde he estado yo y para qué cuando no me quedaba sino un esqueleto de alma.

¿Yo? Fui dos veces ya sin querer y nadie me esperaba: el río era el mismo, yo era el mismo y no hubo barca, no toqué la otra orilla de esos algodones tibios y ese suero,

y esa breve experiencia de natación feroz contra la corriente me hizo reflexionar en las buenas maneras o sea regresar a despedirme de los demás y me quedé en esta orilla,

con una desabrida saliva de resucitado,

con los oídos apretados entre muslos de sueño,

porque la vez pasada fue más bien el espanto de dejarme esperándome sin venir a encontrarme y me desencontrara con mi cadáver junto a las medias de colegiala y el uniforme de almidón de la enfermera.

Pienso entonces en mis naufragos a la deriva que flotan, cosa rara, una tarde de agosto.

(Aclaro que de esto hace mucho, mucho tiempo,

cuando en América era posible morir, verbo reflexivo, antes de que se muriera así, tan transitivamente,

antes de que la muerte entrara anunciándose con coces de soldado.

Aclaro también que no soy un soplón de sus aduaneros —¿y era eso entrar de contrabando en ella?— ni un tallador de lápidas para poner nombres bajo el retrato, además no hay más retrato que el que guardo en el lado de adentro de los ojos

y en cuanto a las mujeres siempre fue como un rechazo tras una declaración de amor

y eso no se cuenta por amor y amor propio.)

Pero las persianas siguen cerradas. Recuerdo ahora a los bomberos rompiendo una ventana donde no había fuego sino lo que quedaba de un muchacho tras haberse quitado con el sabor dulzón de la pólvora el de un beso certeramente último.

Quisiera entonces cruzar el patio, llegar antes que el disparo, el borbotón de sangre, el sueño falso,
subir de piso en piso en piso en piso en piso, llamar a gritos de puerta en puerta en puerta hasta su puerta,
decirle, por ejemplo, que uno puede convivir con la enfermedad, hermana neurótica con la que se conversa cuando se han ido las visitas,
que ya nos arreglaremos con su aborto, si es por eso, o para pagar las deudas contraídas cuando-porque le dijeron que la amaban,
que ahora ya no hay tiempo para eso, que ya llegará el día o que no importa mucho, que ya no se usa.

Tal es mi manera de rezar y de creer en el milagro. Y he aquí que sucede:
ella

abre las persianas, más desnuda que antes con su calzoncito de celeste espuma, me alegra que esté viva, que haya cruzado sus propios límites y las fronteras del amante,
sabiendo que no parirá forzosamente o que puede parir sin dolor,
y él sabiendo que por la ella de cada uno vale la pena ganar el pan con el sudor de la frente y hasta agradecido,
aunque dado el barrio, el tipo de construcción, el impuesto de inquilinato, los gastos de condominio,
tal vez se trata más bien de alguien que jamás sudó para ganar su automóvil, su champagne, su departamento y el departamento de ella, joven fulgor que en el atardecer él acapara y atraviesa.

Deduzco entonces, como dicen en mi país de la cárcel y de las leyes, que las maldiciones del Señor son sólo para los pobres
y de mis profundas reflexiones sobre la muerte autónoma y otros conexos actos sacramentales
sólo quedan la ceniza y las colillas en el cenicero y en el suelo,
estos papeles que por vanidad o por pereza no son “ceniza mas tendrán sentido”,² son basura mas no por eso menos ciertos,
y “la incompatibilidad de los dos términos de la negación”, “el juego dialéctico del lenguaje”, “los significantes no sintéticos”, etéctera, de Julia Kristeva.

(Verano. Domingo. Se diría que la vida vale la pena. Dicen. Digo. Creo. Menos mal que seguirá intacta mañana al aire libre de agosto aunque alguien, quizás yo mismo, pueda morir hoy sin que me haya enterado previamente).

² De “Amor más allá de la muerte”, soneto de Francisco de Quevedo, 1993.

Sin proponérmelo, surgió una forma prácticamente narrativa –cuento o plan de novela– dentro de la cual tratar temas tales como la semiología, incluso la semiótica, la lógica, la estética y la poesía y su relación con la realidad: una aproximación a las diversas formas de la muerte, entre ellas el suicidio, todo dentro de un tono poético. Las frases conservan un orden y un ritmo que impiden que el texto constituya un «poema en prosa».

PERÚ, 1927. Las primeras letras las hizo en un jardín de infancia de Amsterdam, donde radicaba con sus padres. De nuevo en Lima, cursa sus estudios de primaria y secundaria en el Colegio Italiano. Ha trabajado en la administración pública, en el periodismo cultural y la docencia universitaria. Intervino en el Programa Internacional de Escritores de la Universidad de Iowa y en dos ocasiones obtuvo la beca de la Fundación Guggenheim. Ha sido traducido al italiano, francés, griego, portugués e inglés. Es miembro de la Academia Peruana de la Lengua. En el año 2006 obtuvo el Premio Iberoamericano de Poesía Pablo Neruda en Santiago de Chile. Entre sus poemarios se encuentran *¡Salve, Spes!* (2000; Sevilla, 2003), *En las hospitalarias estrofas* (Lanzarote, 2001; edición ampliada, Santiago de Chile, 2002), *La miscelánea íntima* (Valencia, 2003), *Lo inapagable. Antología de poesía amorosa* (Santiago, 2004), *En el restante tiempo terrenal. Antología* (Buenos Aires, 2004), *En el coto de la mente* (Santiago, 2006), *El alternado paso de los hados* (Valencia, 2006) y *Sextinas, villanelas y baladas* (Madrid, 2007).

1. Creo que los primeros impulsos, esos que me llevaron a escribir, fueron desatados por el amor, es decir, mis enamoramientos platónicos en los comienzos de la adolescencia. Y, casi enseguida, se produce la lectura de *Azul y Prosas profanas*, al alimón con mi padre —pintor de los domingos—, con quien debía disputar mis libros darianos; digámoslo mejor con un americanismo nuestro: nos arranchábamos de las manos literalmente. Ese diálogo que usted menciona empezó cuando realicé una incipiente composición, más o menos larga, en que trataba de imitar la dicción modernista. Este hábito estilístico será algo que me acompañará en mi madurez cuando deliberadamente escojo como modelo las estructuras de las canciones petrarquescas, para así estimularme en el acto de la escritura.

2. La piedra angular de mi biblioteca constituye un antiquísimo álbum de poemas —unos textos copiados a mano en indeleble caligrafía; el resto, recortes de diarios y revistas pegados allí—. En suma, un exquisito florilegio fechado a finales del siglo XIX, que mi madre lo recibió de algún familiar, y yo lo heredé de ella. Allí por primera vez leí versos de Leopardi, Darío, Núñez de Arce, Díaz Mirón, etc. Más adelante, en mis días de pequeño funcionario sudamericano, empecé a aprovisionarme de libros franceses cuando apenas salían a luz en París, y todos ligados a las tendencias modernas. En realidad, pienso en estos momentos en que me inventé yo mismo como lector, reuniendo a mis autores admirados en la juvenil biblioteca hogareña, o bien leyendo o copiando a mano pacientemente los textos de los poetas de los Siglos de Oro en la Biblioteca Nacional. Sin darme cuenta

empezaba ya a cultivar el oxímoron en mi disposición como lector: por un lado, la tradición antigua y, por otro, la modernidad.

3. A fin de cuentas, me topo con una amalgama en que se entremezclan diversas voces de poetas que me han precedido, y quiera Dios que también esté por allí la mía. En nuestra experiencia personal, el arranque puede ser el recurso de la imagen, o un determinado metro o una determinada forma estrófica. Es indistintamente.

4. Nunca se me ha pasado por la mente formular un arte poética. Sin embargo, he reflexionado más de una vez en torno a la identidad de un poema, si es válida o no. Es el autor que expresa sus dudas sobre lo que está haciendo. Creo que ello incide en la particularidad de reflexionar sobre la literatura dentro de la literatura, que para Pedro Lastra constituye una de las características de la poesía hispanoamericana actual.

5. Sí, suelo frecuentar el uso de la primera persona, y hasta parece que el hablante se aferrara al yo con uñas y dientes, y ello quizás por la preeminencia de lo biográfico en lo que escribo. De ningún modo la primera persona es una licencia de la retórica, y evidentemente resulta consustancial con el lenguaje. Desde luego, suelo deslizarme a la tercera persona, y ello sí me parece que es un recurso retórico. Pero todo lo que me proporciona la retórica me resulta una ayuda extraordinaria, porque no podría vivir sin ella.

6. Esa sintonía la establecí con mi paisano Sologuren, o con los escritores chilenos Lihn, Lastra y Hahn. En realidad, no ha sido una coincidencia con ellos, sino el anhelar aquello que carezco y que mis amigos lo poseen a plenitud. Por ejemplo, en Sologuren, su equilibrio estilístico, rigor intelectual y capacidad para la traducción poética; en Lihn, su dicción desinhibida, su desenvoltura y seguridad personal; en Lastra, su vasta erudición y concisión estilística; y en Hahn, la aptitud de transformar el prosaico día a día en algo sorprendente y singular.

7. Por cierto, no a los nuevos practicantes y lectores, que usted señala, sino a mí mismo, porque siempre uno necesita de lecciones ajenas o propias. Y ahorita mismo, que he vuelto a casa después de una larga ausencia, debo reubicarme en nuestra vilipendiada torre de marfil —donde, sin embargo, me siento muy bien—, y rodearme, allí, más que nunca, de diccionarios castellanos, para no ser un mesteroso del idioma.

8. Si no me equivoco, el poema tiene un papel preeminente en el discurrir terrenal. Es el mejor instrumento para desentrañar el destino humano, como seguramente ha sido desde los orígenes, cuando poesía y religión eran una inextricable cosa. Como siempre, es el mejor medio que tenemos los humanos para expresar el amor, o para preguntarnos de dónde venimos, por qué estamos acá y, finalmente, hacia dónde vamos.

9. En realidad, el deseo de coronar un lenguaje claro queda como un hecho pendiente. Son más las veces en que la oscuridad se enseñorea de lo que escribo. Pero, en honor a la verdad, la insatisfacción cunde en una y otra perspectiva. En suma, creo que no he logrado lo que quiero, en cuanto al texto diáfano y al texto barroco. Ojalá que lo logre alguna vez.

10. Pese a sentirme un ciudadano universal, que le agradece cada mañana a la globalización la posibilidad de sentirse en el centro del mundo, mi experiencia vital de ciudadano de la última Thule es imborrable, y claro está que se halla latente en mí. Aflora en mis sueños gratos y en mis frecuentes pesadillas, y naturalmente no deja de filtrarse por entre los versos que escribo. Allí el amanuense de la última Thule y el usuario de las formas literarias de Occidente se estrechan efusivamente la mano.

11. “Siempre a lo desconocido” era el lema de nuestro inmortal José María Egueren, que por añadidura nunca salió físicamente de su ciudad natal. En el umbral del siglo XXI, pienso igual que él.

12. **Sextina de los desiguales**

Un asno soy ahora y miro a yegua,
Bocado del caballo y no del asno,
Y después rozo un pétalo de rosa,
Con estas ramas cuando mudo en olmo,
En tanto que mi lumbre de gran día
El pubis ilumina de la noche.

Desde siempre amé a la secreta noche,
Exactamente igual como a la yegua,
Una esquivo por ser yo siempre día,
Y la otra por mirarme no más asno,
Que ni cuando me cambio en ufano olmo
Conquistar puedo a la exquisita rosa.

Cuánto he soñado por ceñir a rosa,
O adentrarme en el alma de la noche,
Mas solitario como día u olmo
He quedado y aun ante rauda yegua,
Inalcanzable en mis momentos de asno,
Tan desvalido como el propio día.

Si noche huye mi ardiente luz de día,
Y por pobre olmo olvídame la rosa,
¿Cómo me las veré luciendo en asno?
Que sea como fuere, ajena noche,

No huyáis del día; ni del asno, ¡oh yegua!;
Ni vos, flor, del eterno inmóvil olmo.

Mas sé bien que la rosa nunca a olmo
Pertenece ni la noche al día,
Ni un híbrido de mí querrá la yegua;
Y sólo alcanzo espinas de la rosa,
En tanto que la impenetrable noche
Me esquivo por ser día y olmo y asno.

Aunque mil atributos tengo de asno,
En mi destino pienso siendo olmo,
Ante la orilla misma de la noche;
Pues si fugaz mi paso cuando día,
O inmóvil punto al lado de la rosa,
Que vivo y muero por la fina yegua.

¡Ay! ni olmo a la medida de la rosa,
Y aun menos asno de la esquivo yegua,
Mas yo día ando siempre tras la noche.

El ser un hablante con baja autoestima —el pergeñar con grandes dificultades un convencional memorando o una desalada gaceta—, me llevó a cultivar la sextina (y también la villanela y, por último, la balada). Estas composiciones de forma cerrada, de suyo de ardua elaboración, las asumí como metas, con el propósito de poder coronarlas, y de paso inconscientemente tal vez superar mis limitaciones de antaño. Descubrí la composición acuñada por Arnaut Daniel, no gracias a él, ni a través de Dante, ni de Petrarca, ni de los renacentistas españoles, sino merced a Ezra Pound, leyendo su *Sestina: Altaforte*. Tras darme cuenta de en qué consistía este tipo de poema, me empeñé inmediatamente en escribir así, a modo de un entrenamiento literario, sin duda mucho más conveniente que un texto automático, para un hablante con poca estima. El evidente esfuerzo mental a la postre me deparaba un sentimiento de alegría, como probablemente lo han experimentado también el español Manuel Padorno y el peruano Marco Martos, con quienes no sólo me une la amistad sino también los mismos afanes estilísticos. Pues bien, precipitadamente me detengo ante el tema de estos versos, tan insondable como la boca de un volcán, porque allí está la pareja humana, oculta bajo la forma del asno y la yegua, del olmo y la rosa, del día y la noche. Opto únicamente por clavar la mirada en el avance y el retroceso de la sextina, que me hace recordar al uroboros, esa serpiente que se muerde la cola, y que es una alegoría de la vida cíclica. Creo que la estrofa última —aquel terceto en que se recogen las rimas o las palabras finales de las estrofas anteriores— encarna la idea del uroboros, o sea el retorno al principio, la eterna rotación, y de que todo es uno. Además, pienso ahora que el componer sextinas, villanelas y baladas está en íntima consonancia con nuestro gusto por la reiteración, a la cual recurro algunas veces como un socorrido impulso para seguir escribiendo.

MÉXICO, 1929. Ha publicado los poemarios *Cada cosa es Babel* (1966), *El tigre en la casa* (Premio Villaurrutia, 1970), *La zorra enferma* (Premio Aguascalientes, 1974), *Caza mayor* (1979), *¡Tigre, tigre!* (1985), *Antología impersonal* (1986), *Tabernarios y eróticos* (1989), *Rosas* (1994), *Otros tigres* (1995), *Tercera Tenochtitlan* (1999) y *Algaida* (2004). Ha escrito también poemas en prosa: *Manual de flora fantástica* (1997); relatos: *Cuento* (1993); una novela: *Siglo de un día* (1993); ensayos: *Autobiografía de un fracaso*. *El poetecismo* (1981) y *Luis Buñuel, odisea del demoleedor* (1962), y la compilación de prosas *Tablero de divagaciones* (2003).

1. Aprendí a leer antes de ingresar al primer año de la escuela elemental (a los seis años o antes) y fui, por lo tanto, precoz aficionado a la lectura. Debo haber leído muchas páginas de verso y prosa antes de los siete u ocho años de edad, pero mi primera lectura de una novela íntegra ocurrió seguramente a esas edades: era *La perla roja* de Emilio Salgari, en las ediciones Maucci que atesoraba mi padre y cuya buena biblioteca de toda clase de autores fue mi alimento constante. A partir de entonces, e impulsado por mi padre (que había hecho estudios formales de ingeniería y pintura y que era aficionado a la poesía), leí muchas novelas de Salgari, en seguida muchísimas más de Julio Verne y, después, una gran parte de la obra de H. G. Wells (novelas y cuentos) antes de embarcarme, lector voraz, ya a los doce y trece años de edad, en las espesuras de obras más complejas, como las de Emilio Zolá, cuya saga de los Rougon-Macquart se encontraba también íntegra en la biblioteca familiar, igual que las de un gran número de escritores. También comencé en esa época a leer a todos los poetas románticos, modernistas y modernos de México, de América y de España desde Darío, Martí, Herrera y Reissig, Díaz Mirón, Gutiérrez Nájera, Nervo, González Martínez, los Machado y sus contemporáneos, para pronto ingresar en el gusto de Lorca, de Alberti, de Gerardo Diego, de López Velarde y de los nuevos astros mexicanos de la generación de *Contemporáneos* (Pellicer, Gorostiza, Villaurrutia), y después los Neruda, los Vallejo, los Huidobro y otros muchos.

Desde los años infantiles me destacaba en el coro y las reuniones escolares por mi potente voz de soprano, que se volvería baritonal cuando cumplí los 14 años de edad, e intenté consumir una carrera de cantante de ópera, que no logré llevar a su término (aunque estudié varios años y canté informalmente muchos más, generalmente para los amigos).

Decidor de poemas también desde la infancia solía familiarmente ser alentado para declamar íntegramente *Los motivos del Lobo* de Darío, como los versos de Nervo o los de González Martínez, patriarca entonces de los poetas nacionales vivos y a quien traté entre 1948 y 1952 (año de su muerte) gracias a la amistad de su nieto, que fue compañero de estudios en la Escuela de Música y luego en

la de Filosofía. Ya he contado que el primer caballeresco espaldarazo poético me lo dio precisamente *El hombre del búho* en 1948, cuando cumplía yo 18 años y el maestro la edad que tengo ahora.

Don Enrique presidía en casa de amigos suyos un círculo literario al que asistían para ofrecer charlas o lecturas escritores ilustres y artistas como el poeta Carlos Pellicer, el pintor Juan O’Gorman como después lo hiciera Juan José Arreola, brillante y debutante cuentista diez o doce años mayor que nosotros. En alguna de esas reuniones, el nieto de don Enrique (mi compañero Enrique González Rojo que se empeñaba conmigo en promover un nuevo movimiento que rimbombantemente llamábamos “poeticismo”), despachó sorpresivamente a los asistentes una conferencia entera sobre ese soneto [*Martirio de Narciso*] y desarrolló sobre cada verso del poema una celebratoria exégesis que yo mismo no esperaba. Don Enrique elogió el texto y al año siguiente (1949) me dedicó un ejemplar de su poema *Babel*, dedicatoria que conservo como testimonio de aquel espaldarazo.

Los poemas de la infancia fueron muchos, pero de los doce años en adelante, ya más leído y conector de alguna métrica aceptable, redacté varios impresentables versos, entre los cuales el primero, aplaudido por el círculo familiar, era un sonetillo en hexasílabos, de tema metafísico (¡qué podía esperarse sino un poemita sobre la muerte en esas felices edades!):

Cuando a mi puerta llegue,
cuando levante airada
su rutilante espada”, etc.

2. ¿Mi biblioteca? Tenemos libros, no una “biblioteca”, como me decía mi viejo amigo Luis Cardoza y Aragón. La mía se ha armado y desarmado, crecido y decrecido a lo largo de los desastres económicos, los cambios de casa, y en una era leí más libros prestados que propios. No se cuántos desordenados miles de libros poseo hoy dispersos en los tres pisos de mi casa (como otros tantos miles de CD’s y DVD’s) pero entre ellos se encuentran los para mí más entrañables de filosofía, de poesía en varias lenguas y de narrativa o ensayo. Aparte de varios cientos de diccionarios y enciclopedias de todo género. Allí está, hoy casi intocada, toda la obra de Marx y todos los socialistas de la historia, que no he descartado porque la considero el subconsciente histórico de mi generación y de las anteriores a la mía, como le dije alguna vez a Octavio Paz.

3. ¿La propia voz? Dicen mis lectores, y críticos generosos, que la encontré tarde, cerca de los cuarenta, cuando se publicó mi libro más celebrado y leído *El tigre en la casa*. Pero si es que encontré esa voz, desde luego alentada por la de otros admirados autores de México y del mundo, creo que empecé a encontrarla diez o doce años antes, pues el mismo *Tigre* lo escribí desde los treinta y cuatro o treinta y cinco años de edad.

4. Una poética. Se ha dicho ya que la poética de cada autor está en sus poemas y la tentación inevitable de expresar en verso una poética (o en prosa y verso, desde

Aristóteles y Horacio) es universal. Acaso mi largo poema *Cada cosa es Babel*, que me llevó varios años pergeñar es, más que una poética, la conciencia de su imposibilidad teórica. La teoría estética nace del arte, y no al revés.

5. Sí. He frecuentado mucho el yo, en casi todos mis libros, pero el yo del poeta es siempre parcialmente una ficción y, generalmente, expresa el yo de los otros. La autobiografía es siempre mucho más pobre que la literatura posible para el poeta de vida más fascinante y excepcional (y ese no es mi caso).

6. Las sintonías con otros poetas son numerosas, cambiantes e inevitables y, pueden transformarse al paso de la vida y las lecturas y los descubrimientos de nuevos creadores que pueden ir de Dante u Ovidio, a Blake, Villón, Baudelaire, Leopardi, Mallarmé, Vallejo o Fernando Pessoa, que nos marcan en distintos años de la existencia.

7. La lección para los nuevos practicantes de la poesía (más que para los lectores): leerlo todo, si fuera posible, pero principalmente: atenerse a la brújula de los expertos, sin hacerlo servilmente; hay que leer a los grandes críticos de la creación poética, sean ellos por ejemplo Matthew Arnold en el siglo XIX, como los poetas críticos mayores (¡hay tantos!) de ese siglo y del XX, Eliot, Pound, Valéry, Borges, Octavio Paz. Leer con atención *Poesía y prosa* de Pound, *El crítico critica al crítico*, de Eliot, o la *Historia de las ideas estéticas*, de M. y Pelayo puede ser más orientador que leer enteros veinte volúmenes de antologías acríicas de todos los tiempos.

8. Sobre los contextos en el poema. He dicho que el poema de alta calidad tiene varios rostros ocultos, y que su cara oscura más significativa sólo puede ser descubierta por el lector altamente calificado. En cuanto al papel de la poesía frente al discurso que disputan “la racionalidad civil y el significado de nuestro plazo en el globo”, como tú dices, me parece que es mínimo por lo general. La más grande poesía es materia que consumen a fondo sólo hoy relativamente grandes minorías pero de sólida formación cultural en el mundo. Creo, sin embargo, que la poesía es, como lo he dicho muchas veces, una bomba de tiempo y que, a la larga, transforma las mentalidades, el gusto y las ideas estéticas y sociales. Pero lo mismo ocurre con todo el arte. ¿Cuánto tardó la poesía de Whitman en ser motor universal de tantas aficiones literarias? Transcribo para ilustrar la idea este epigrama de mi libro *La zorra enferma*, que dediqué en 1974 a nuestro amigo Carlos Fuentes:

La prosa es bella
—dicen los lectores—;
la poesía es tediosa:
no hay en ella argumento,
ni sexo, ni aventura,
ni paisajes,
ni drama, ni humorismo,

ni cuadros de la época.
Eso quiere decir que los lectores
tampoco entienden la prosa.

9. La creatividad definida “por la capacidad de respiración y visión” no puede asignarse, yo creo, en todos los tiempos, sino a la obra de los grandes transformadores del curso de la literatura, los capitanes inimitables o indudables de los cismas estéticos en diferentes eras: gigantes como Dante, como Cervantes, como Góngora, como Quevedo, o bien como Goethe, como Hölderlin, como Whitman, como Dostoievsky, como Kafka, como Proust, como Joyce. Y en nuestro medio hispanoamericano grandes revolucionarios y poetas conmovedores, que van desde Sor Juana, a Darío, Vallejo, Lugones, López Velarde, etc., etc. Toda sombra y toda luz que privilegien alguna parte de mis libros vienen de todas esas inconmensurables luces y tinieblas.

10. No sé si sería yo mismo capaz de “definir mi personalidad poética”, pero lo han hecho algunos de mis nobles amigos, críticos y lectores que, por lo general, me identifican como poeta de lenguaje agresivo, rasposo si bien pulido, duro, violento y amargo. Lenguaje de tigre, así me llaman en el círculo de mis amigos (como le llamaban también a Sabines, más por su rostro de tigre de ojos crueles y azules, que por su dolorida, extraña, antisolemne, más bien tierna poesía). Yo soy más bien un lobo, cordial, pero solitario (“hombre solo”, suele decirme Alí Chumacero, poeta espléndido, maestro y amigo). Pero creo que hay varios registros (también se ha dicho) en mis libros, que estoy claramente marcado por mi país, por mi enorme ciudad y por mi vida, pero no creo que haya nada localista en mis poemas, ni folklore alguno. Creo —decía Fuentes hace tiempo— que no hay centros literarios hoy en el mundo, no hay más “ciudades luz” y, por lo tanto, (aunque nos lean poco fuera de México) todos somos centrales.

11. Sobre el “descreimiento mutuo” en que vivimos y sobre “la pobreza de las comunicaciones y la violencia diaria de las representaciones públicas”, pienso que, más bien, lo que sufrimos es una sobreabundancia ensordecedora, cegadora y desorientadora de información en los grandes medios electrónicos (la TV, el internet, la producción de grabaciones digitales en CD y DVD). Es un océano insondable de información en el que es más fácil ahogarse que navegar. Los escritores, pero más los poetas, escribimos para un limitado universo de lectores *serios* (presentes y futuros) y, por mi parte, soy cada vez un mayor no creyente o descreído en cuanto se refiere al futuro de la humanidad; creo que vive ella en el periodo más deprimente y oscuro de su historia. Nunca ha habido más millones de hombres hundidos en la hambruna y la miseria extrema, ni mayor fanatismo político y religioso, ni más horrenda criminalidad en tantos países, en conflicto genocida sin solución a la vista.

Acaso la mejor expresión y bandera permanente de mi ya antiguo y negro escepticismo sería esa pequeña epigramática glosa de un parágrafo del *Tractatus* de Wittgenstein (lo tomo de la serie que titulé *Al margen de un Tratado*, 1981-1983):

Tal parece que todo ha concluido

Moralistas, cristianos y marxistas,
liberales o beatos
de grandiosas iglesias y sistemas
—o simples sindicatos—,
Les tengo y traigo, de verdad,
muy malas, pésimas noticias:
la ética no existe, y nuestra raza
no posee más defensa razonable
que la de los coleópteros
o los marsupiales.

12. Elegir un poema. Tarea difícil para quien se ha expuesto a publicar (pese a mi declarada lentitud y perfeccionismo) tal vez cinco mil o seis mil versos (que no son tantos para mi avanzada edad). Apunto el que sigue, que no cuenta entre los más celebrados y “dramáticos” de libros como *El tigre en la casa*, pero que a mí me parece que hay en él una tensión musical, un aire verbal y un humor negro más fresco que el de otros textos de la misma serie. Este es el poema, que pertenece al libro *Caza mayor* (1979):

El gato grande el colosal divino, el fulgurante,
el recamado de tersura celeste,
el de los jaspes netos coronado
en malvas, róseos resplandores,
el de lustrosos, vítreos, densos amarillos,
la luciérnaga enorme, ascua sangrienta
que envuelve una tan suave aureola de escarcha,
el glamoroso destructor grabado a fuego,
 musas,
apesta:
él mismo, como sabe Sankhala,
es otra selva de chupadoras bestias diminutas
y homicidas.
Si los demás irracionales
—búfalos suntuosos, anillados reptantes,
 ínfimos roedores—
supieran dibujar su muerte
ella tendría forma de tigre;
pero si el tigre dibujara, si soñara la suya,
tendría forma de piojo, Jenófanes amigo,
o bien de mosca, Torres, tocayo, azote del Parnaso.
La multitud de sabandijas

religiosamente numerosas y horrendas que lo cubren
son visibles en su temeraria cercanía
y a veinte metros, parca de carnaval, él hiede
a hierbas pútridas, a humedad venenosa y aromática,
como también dice Kailash.
Así, leal, preludia su presencia el mortífero.

MANUEL ÁLVAREZ TORNEIRO

ESPAÑA, 1932. Una de las voces fundamentales de la poesía gallega actual, su larga obra incluye títulos en castellano, como *Desnudo en barro* y *Cenizas en el salmo*. En gallego, desde *Memorias dun silencio*, ha publicado *Fértil corpo do soño*, *Restauración dos días*, *As voces consagradas*, *As doazóns do incendio*, *Rigorosamente humano*, *Habitante único*, *Luz de facer memoria*, *Campo segado*, *Epicentro*, *Setembro Stradivarius* y *Parábola do incrédulo*. Trabajó como periodista. Ha recibido los premios de la Crítica, Esquíu y Miguel González Garcés, este último en dos ocasiones.

1. No recuerdo el primer poema. Sí, naturalmente, el primer libro que publiqué, en gallego: *Memoria dun silencio*. Yo me hice poeta en serio después de leer a Pablo Neruda. *Residencia en la Tierra* me deslumbró. En diálogo con la poesía me reconocí, doliente, herido (“el doloroso sentir”) y abrumado ante la belleza.
2. Hay varios libros que guiaron mi poética, desde los clásicos hasta los ultimísimos que sigo. La lista sería muy larga.
3. Creo que tengo voz propia, aunque no niego resonancias de los poetas más admirados por mí, como Neruda o Vallejo y, sobre todo, los maestros del surrealismo. Primero es la imagen (o la idea), y luego el vehículo que la conduce.
4. No creo en las poéticas. La poesía se explica por sí sola o no se explica.
5. Sí y no. Depende del momento. Creo que el lenguaje es el yo, nos identifica. Es la personalidad. Estamos mostrándonos en él.
6. Sintonizo con algunos poetas, especialmente con aquellos que militan en la exigencia, que cuidan extremadamente la expresión, que demuestran poderío verbal, y sensibilidad, ya que no todos los escritores de versos la poseen en la medida que sería deseable. No me interesan tanto los temas como el tratamiento lírico de los mismos.
7. No soy maestro de nada ni de nadie. Pido, sin embargo, que los nuevos sepan distinguir entre sentimientos y sensibilidad. Los primeros muchas veces son unos obstáculos para hacer un buen poema.
8. Creo que la poesía es un lenitivo espiritual en medio de la irracionalidad y los mensajes servidores de determinados intereses capitalistas en una sociedad civilizadamente desalmada. No resuelve nada, ningún problema capital. Tampoco lo hace la sociología. Tampoco las ciencias económicas.

9. Creo en el juego bien hecho de luces y sombras, de palabras y silencios. Esto es importante en el lenguaje poético. Respirar ahí, ver ahí es para mí un deseo no siempre satisfecho.

10. La infancia y la adolescencia: la memoria de estas dos etapas vitales. Mi poesía es, sobre todo, tributaria de esos mundos perdidos, de esas patrias verdaderas.

11. La “realidad de los mil demonios” lo domina todo, y a su merced estamos. ¿Fe todavía? Moralmente, es obligación posicionarse ante determinados fenómenos. Ética y estética deben andar bien cogidos de la mano. El poeta es un ser social. La poesía es siempre social. No se escribe para los paquidermos.

12. Soy el peor conocedor de mi propia obra. También es este caso, los árboles no dejan ver el bosque, o no soy lo suficiente objetivo, o carezco de capacidad autocrítica para estudiarme.

Este sol de riqueza

Non reparaba antes nestas cousas:
tanto ben consumido sen consciencia,
tanto don a mans cheas que sobra
dun día para outro.

Agora, aquí na pel, este sol... qué riqueza.

¿Celebrouno esa voz cando os días estaban sempre diante
do tempo e era tanto o futuro que só futuro había?
¿Que louvanza neguei? E a palabra, ¿que aprecio?

Penso que foi aquí tantas veces a vida que non foron ben
feitas as contas da fortuna.

Hoxe, tarde, medito nos sucesos humildes,
como non ocorridos:
o tacto desta luz,
este aire de agora: sobre todo este aire,
esta onda de pole, este ramo de abellasa
tecendo unha sonora amarilis de vidro,
esta raiola que visita a casa,
a frescura do barro,
un case entristecido minuto de atención
nas costuras do día vencido no silencio;
ese intre indeciso que nos revela humanos,
o perfil dunha ausencia. E ese aire:

sobre todo ese aire parado, con mazás,
unxido de setembro.

E toda esa certeza de sentirnos no mundo,
de darnos á abundancia na que non reparamos:
beleza tantas veces na humildade das horas;
bastaba respirala e seguir coa vida,
respirar ese aire florecido en dondiegos,
o que, por descontado, non está no inventario
dos que deben dar grazas.
Agora, aquí, nas mans, este sol... qué riqueza.
Aínda sendo tan tarde.

ARGENTINA, 1930. Sus primeros libros instauran su voz desde *Violín y otras cuestiones* (Buenos Aires, Gleizer Editor. Prólogo de Raúl González Tuñón, 1956), *El juego en que andamos* (Buenos Aires, Nueva Expresión, 1959), *Velorio del solo* (Nueva Expresión, 1961) hasta sus mayores momentos de *Gotán* (Buenos Aires, La Rosa Blindada, 1962) y *Los poemas de Sidney West* (Buenos Aires, Galerna, 1969). *Obra poética* (Corregidor, 1975) compila esa primera fase de su obra, que desde *Hechos y relaciones*. (Barcelona, Lumen. Prólogo de Eduardo Galeano, 1980) reafirma su inserción civil, que en *Exilio. Bajo la lluvia ajena* (Buenos Aires, Legasa, 1984) testimonia su largo peregrinaje. *Interrupciones II* (Buenos Aires, Libros de Tierra Firme, 1986), *Interrupciones I* (Libros de Tierra Firme, 1988) son seguidos por libros que se editan simultáneamente en Madrid, Buenos Aires y México, *Valer la pena* (2002) y *País que será* (2004). Entre otros, ha obtenido el Premio de Literatura Latinoamericana y del Caribe Juan Rulfo (Guadalajara, 2000), el Premio Reina Sofía de Poesía Iberoamericana (España, 2005), y el Premio Iberoamericano de Poesía Pablo Neruda (Santiago, 2005).

1. Soy el único argentino de una familia ucraniana que emigró de la es URSS en 1928. Boris, mi hermano mayor, me recitaba a Pushkin en ruso cuando yo tenía cuatro o cinco años. No entendía una sola palabra, pero el ritmo y la música de esos versos me causaban una extraña felicidad. Durante años acosé a mi hermano para que me recitara a Pushkin una y otra vez y creo que allí nació mi fascinación por la poesía. Luego vinieron las lecturas. Nunca termina uno de hacerse poeta.

2. En mi biblioteca de poesía se entremezclan clásicos como el Dante y Shakespeare, místicos como San Juan de la Cruz y Sor Juana, poetas provenzales anónimos del siglo XII y XIII, Quevedo, Góngora y Garcilaso, modernistas –digamos– como López Velarde y Lugones, surrealistas como Eluard y Breton, vanguardistas, poetas que me marcaron como César Vallejo y Raúl González Tuñón. Allí los poetas jóvenes viven con Blake, Hölderlin, Ossip Mandelstam, Pavese, Neruda, Maicovsky, Drummond de Andrade, Borges, Octavio Paz, Baudelaire, Rimbaud, Mallarmé, Ezra Pound, Elliot, Zanzotto y tantísimos otros. Hay poetas que imaginan a sus lectores. No es mi caso. Creo que cada poeta busca lo mismo que buscaron sus precursores, como decía Basho. Y hay efectos que iluminan causas, como dijera Lezama Lima.

3. El que escribe es otro, desconocido para uno mismo, sorprendente para uno mismo. Habría que abolir el mundo para escribir poesía. Lo primero, para mí, es la obsesión. Ella impone el ritmo cuando la imagen llega.

4. Un poeta crea su poética en sus poemas. Algunos logran formularla teóricamente y los envidio. Parece que me atengo a una suerte de fábula rusa que una vez me contó mi madre: una arañita ve pasar a un ciempiés y lo detiene. “Dígame, señor ciempiés, ¿cómo hace usted para caminar? ¿Avanza con las cincuenta patas de la derecha y luego con las cincuenta de la izquierda? ¿O una y una, o diez y diez o veinticinco y veinticinco?” El ciempiés se detuvo a reflexionar y nunca más caminó. Cada poema, ajeno o propio, es una reflexión sobre la poesía.

5. Dificilmente comienzo un poema en primera persona, aunque ésta –no el “yo”– a veces aparece en el decurso del poema. Maiacovsky decía que su “yo” expresaba el de millones de personas. Quién sabe. Como usted bien dice, el lenguaje puede otorgar una identidad cierta al “yo”. Hace al “yo”.

6. Con la llamada “Generación del 20”, en especial con Raúl González Tuñón, y con grandes poetas del tango como Homero Manzi. Y luego, Borges, Bioy Casares, Juan L. Ortiz, Andrés Rivera, Osvaldo Soriano, Jorge Boccanera, Sarmiento, Echeverría, Daniel Moyano, Enrique Molina, Olga Orozco, Francisco Urondo, Rodolfo Alonso, Edgar Bayley, Francisco Madariaga, Miguel Ángel Bustos, Joaquín Gianuzzi y más. La otra pregunta: no pretendo dar ejemplos ni lecciones con mi obra y supongo que pertenece a la poesía en castellano.

8. La poesía no se pelea con ninguna otra clase de discurso. Es. Viene del fondo de los siglos, ninguna catástrofe natural o fabricada por el hombre ha podido extinguirla y sólo desaparecerá cuando el mundo acabe.

12. **Arte poética***

Entre tantos oficios ejerzo este que no es mío,
como un amo implacable
me obliga a trabajar de día y de noche,
con dolor, con amor,
bajo la lluvia, en la catástrofe,
cuando se abren los brazos de la ternura o del alma,
cuando la enfermedad hunde las manos.
A este oficio me obligan los dolores ajenos,
las lágrimas, los pañuelos saludadores,
las promesas en medio del otoño o del fuego,
los besos del encuentro, los besos del adiós,
todo me obliga a trabajar con las palabras, con la sangre.
Nunca fui el dueño de mis cenizas, mis versos,
rostros oscuros los escriben como tirar contra la muerte.

* Este poema forma parte de *Velorio del solo*, 1961.

XXIX*

no stan muridus lus páxarus
di nuestrus bezus/
stan muridus lus bezus/
us páxarus volan nil verdi sulvidar/
pondrí mi spantu londji/
ibaxu dil pasadu/
qui arde
cayadu com'íl sol/

XXIX

no están muertos los pájaros
de nuestros besos/
están muertos los besos/
los pájaros vuelan en el verde olvidar/
pondré mi espanto lejos/
debajo del pasado/
que arde
callado como el sol/

* Este poema forma parte de *Dibaxu*, 1994; en sefardí y castellano.

VENEZUELA, 1930. Obras publicadas: *Cantos iniciales* (1946), *Los cuadernos del destierro* (1960), *Falsas maniobras* (1966), *Memorial* (Monte Ávila 1977), *Intemperie* (1977), *Realidad y literatura* (ensayo, 1979), *Anotaciones* (prosa, 1983), *Amante* (1983), *En torno al lenguaje* (ensayo, 1985), *Antología* (Monte Ávila, 1991), *Dichos* (1992), *Gestiones* (1992), *Apuntes sobre San Juan de la Cruz y la mística* (1995), *The space of silence* (Goldeneye books, Sylmar California 1995), *Material de lectura* (UNAM, 1995), *Antología* (Visor, 1999), *Obra entera* (Fondo de Cultura, 2000). Premio Nacional de Ensayo del Consejo Nacional de la Cultura, 1984; Premio Nacional de Literatura, 1985; Premio San Juan de la Cruz de la Asociación de Escritores de Venezuela, 1991; Premio Internacional de Poesía J. A. Pérez Bonalde Caracas, 1992; Premio de la Fundación Mozarteum de Venezuela, 1993.

1. El primer libro fue una antología de los poetas románticos de Venezuela. Tendría yo unos trece años. No mucho después leí bastante a Rubén Darío, a mi ver, quien mejor sirve de transición entre la poesía romántica hispanoamericana, tan pobre, y la propiamente moderna, que para un joven, sobre todo entonces, resultaba poco atractiva por lo despojada de los componentes tradicionales y por sus complejidades exigentes. Casi inmediatamente accedí a los poetas españoles del 98 y del 27, a Neruda, a Huidobro y a Vallejo. Este parece un itinerario ineludible. Más tarde, a mi regreso de Trinidad donde estuve exiliado por la dictadura de Pérez Jiménez, pude leer a Rimbaud, y de Venezuela, a José Antonio Ramos Sucre y Juan Sánchez Peláez. Al mismo tiempo apareció una constelación muy dominante, la de Rilke, Pessoa, Ungaretti, Michaux, Cavaffi, Borges, Paz, Milosz (Czeslaw), difícilmente soslayable por alguien que trate hoy de escribir poesía.

2. Los poetas mencionados forman parte de es árbol. Hasta los veinte años la poesía española, como dije, pero luego serían los franceses y venezolanos que se expresaron mediante el poema en prosa según puede apreciarse en *Los cuadernos del destierro*, en *Falsas Maniobras*, en *Memorial* y en *Intemperie*. *Gestiones*, *Amante* y algunos poemas no publicados en libro o inéditos se apartan de esa forma que sin embargo no abandono, pues de pronto resurge.

En mi biblioteca hay, además de libros de literatura y de poesía, muchos que se salen de ese territorio y ocupan el del pensamiento tanto occidental como oriental y el de la psicología.

3. Somos un bosque de influencias, y dentro de él, internándonos mucho, buscamos nuestra voz. Si no priva lo personal, tiene poco sentido lo que hacemos, pero paradójicamente también cierta impersonalidad es necesaria, pues elude la

preponderancia del yo, sólo tolerable cuando la poesía hace su aparición y lo acompaña. En muchos casos lo que sobresale es la queja, “la antigua maldición de los poetas”, según Rilke.

Me impulsa un sentir, un tema, un recuerdo, una idea, incluso una lectura. La poesía, en parte, viene de la poesía. El ritmo nace cuando se comienza a escribir, y la imagen o imágenes surgen si somos afortunados.

4. Esa tarea me atrae porque siento el deseo de saber lo que hago, lo que intento escribir, pero lo que a ella se aproxima anda muy disperso.

La pregunta sobre el sentido de la poesía está muy presente en nuestra vida y aún en la de quienes sólo la leen. Qué es eso, por qué, para qué, son interrogantes que van con uno, pues ella no se presta a definición. ¿Hay alguna que la abarque? Si existe, la ignoro.

Sin embargo, el que eso tan inasible haya existido a lo largo de la historia, sin faltar en ninguna época y revistiéndose con diferentes atavíos, es un hecho contundente que puede oponérseles a quienes no la valoran. En otras palabras, revela su carácter arquetípico.

5. He usado más de lo prudente la primera persona. A partir de *Gestiones* tiendo a dejar su espacio a otros pronombres, sobre todo a ese tú que puede ser alguien o uno mismo, que si revela una división, también ofrece una posibilidad susceptible de ahondamientos: verse a sí mismo desde una instancia que sobrepasa el yo usual, la identificación con él. La tercera persona es otra manera de evitar al infiel, término que uso sin tribuirle significado religioso.

Con todo debo hacer una salvedad: el hecho de usar el yo no significa que se es más egótico, que los poetas a quienes se les antoja molesto y prescindible.

Hoy me parece preferible expresarse a través de un motivo, cualquiera que sea, pero mi tendencia a la introversión ha hecho difícil ese paso hacia el objeto, que en realidad es otro modo de reflejarnos. No podemos escapar, hablemos de lo que hablemos ahí estará ese personaje real e ilusorio, con su retórica, porque cada quien tiene la que le corresponde a su tipo. Lo que sí me parece factible y hasta urgente es verlo, con mirada imparcial.

6. Hay cercanía literaria con muchos poetas de este país que ya está dejando de ser de todos, incluso con algunos que tienen una posición política de la cual estoy lejos, pues apoyan al régimen actual. Los que de nuestra lengua admiro son muchos como para mencionar nombres.

Tampoco soy un buen ejemplo porque le quito a la escritura el tiempo que le correspondería. La lectura me domina demasiado. Sobre todo la que anda en busca de respuesta a lo principal, al hecho de vivir, aunque como buen agnóstico, sé que no la hay. Las preguntas sobre las ultimidades quedan siempre en suspenso. Personalmente vivo desde una ignorancia radical. Los marxistas creen que con decir materia liquidan el misterio, cuando en realidad forma parte de él; eso es tan fantástico como hablar de Dios. Los físicos tendrían mucho qué informarles al respecto. Hace tiempo los dejaron atrás.

7. Ya en cierto modo he respondido esta pregunta, pero si algo quisiera transmitir sería lo contrario de la arrogancia, el engrandecimiento, la egolatría. Menos mal que en los poetas y escritores que conozco no veo estos rasgos. Están en otra parte, no en el mundo de las letras y de las otras actividades artísticas, aunque seguramente habrá excepciones.

8. Entre esas formas, el papel de la poesía es casi siempre indirecto. Ella opera en zonas profundas, por lo que necesita tiempo para tocarlas, pero tiene una durabilidad de la que carecen otros modos de expresión más útiles porque orientan de manera inmediata a los lectores –artículo, entrevista, ensayo, conferencia, reportaje– aunque también a veces alcanzan esa característica de la poesía. Esta no puede competir con ellos. En su retiro apunta a lo esencial que es la vida como fuerza que está en todo, que todo lo hace, que todo lo rige, desde las estrellas hasta nuestro cuerpo. Esto no es misticismo, es una realidad que, como dije, no conocemos ni conoceremos, aunque la somos, limitadamente, hasta que ella quiera.

La poesía trata, por eso, de mantenerse al margen de la locura humana que nos amenaza con las divisiones que causan los credos absolutizados tras cuyas insignias está el ego y sus adhesiones.

9. Escribir poesía ayuda a respirar y a ver. Es una experiencia física pues interviene la sensación del aire y se agudiza la mirada al interior. Esto no es exclusivo de la poesía. Se puede decir lo mismo de otras formas de escritura, pero en ella parece haber más concentración en el sentido señalado.

Sobre el lector, su efecto es diferente. Lo hace sentir. Le revela lo que acaso no ha visto. Puede actuar sobre su condicionamiento. En cuanto a lo que sigue de la pregunta tal vez sea el periodo de *Falsas maniobras*, *Intemperie* y *Memorial* donde hay ráfagas de inconsciente contrarrestadas por la intención consciente de decir estados de ánimo, sentires a veces depresivos, percepciones en busca de liberación. Los libros siguientes, *Gestiones* y *Amante* han sido más pensados, y esto les otorga cierta claridad que acaso no esté reñida con la poesía.

10. Soy muy poco local. Quisiera ser digno de la palabra cosmopolita, acuñada según Borges por los estoicos. Él mismo, al ser preguntado por Néstor Montenegro en *Diálogos* (Nemont Ediciones) sobre lo qué pensaba del nacionalismo, contestó: “Es el mayor de los males de nuestro tiempo. Desdichadamente para los hombres, el planeta ha sido parcelado en países, cada uno provisto de lealtades, de queridas memorias, de una mitología peculiar, de derechos, de agravios, de fronteras, de banderas, de escudos y de mapas. Mientras dure este arbitrario estado de cosas, serán inevitables las guerras”.

Creo que la división humana forma parte de la demencia del hombre, el ser más peligroso de la tierra, a quien miles de años no han podido educar. ¿Cómo es posible que los países ni siquiera se hayan planteado la posibilidad de desarmarse? Al contrario, quieren más armas, más ejércitos, más muerte. A veces adoran a dictadores, y no sólo sus mayorías ignorantes, sino personas que han pasado por alguna universidad.

Todo ello es una tragedia que no se ve o se acepta. El *homo sapiens* conserva mucho de su antepasado de las cavernas, pero ahora con medios de destrucción espantosos producidos por su cerebro maligno.

11. Esta pregunta es múltiple y requeriría más precisión. No sé a qué se refiere el descreimiento mutuo. Sorprende lo de la pobreza de las comunicaciones en una época que tiene medios de sobra para que existan. Sobre la violencia de origen ideológico sigue pareciéndome acertada la opinión de Arthur Koestler. En su ensayo “La explosión cerebral”, tan vigente, luego de referirse al proceso azaroso de adopción de una manera de pensar, o más bien de no pensar, dice que en la historia del hombre los desastres “se deben fundamentalmente a su excesiva capacidad y urgencia de identificarse con una tribu, nación, iglesia o causa y abogar por su credo emocionalmente, sin crítica” lo que “lleva a la poco novedosa conclusión de que el problema de nuestra especie no es un exceso de *agresión*, sino una excesiva capacidad de fanática *devoción*”. En el fondo se trata de lo mismo: ésta conduce a aquella. Quien se identifica con algo o alguien teme desidentificarse porque es como quitarse un pedazo de sí, pero eso puede ser liberador. Las “palabras de la tribu” siguen con sus limitaciones o amenazantes; prefiero lo individual, lo que se abre paso a través de la programación a que se somete a los seres humanos y da la nota propia.

Tampoco sé qué proclama nuestro amigo Nicanor Parra, pero sí siento que la furia civil, cuando arremete contra la democracia, puede destruirla y traer gobiernos autoritarios. Habrá más bien que mejorarla en todo sentido, pues su fin es crear las condiciones para que cada quien haga normalmente su vida.

Viene al caso lo que la psicoanalista Marie Hélène Brousse le contó en una entrevista a Boris Muñoz: Lacan les decía a los estudiantes del mayo de 1968, “Ah, ustedes ¿son revolucionarios? Muy bien. Pues sepan que la revolución siempre está en busca de un amo. No se preocupen, lo van a encontrar” Esta es una realidad histórica, añade la entrevistada.

12. **Las paces**

Lleguemos a un acuerdo, poema.
Ya no te forzaré a decir lo que no quieres
ni tú te resistirás tanto a lo que deseo.
Hemos forcejado mucho.
¿Para qué este empeño en hacerte a mi imagen
cuando sabes cosas que no sospecho?
Líbrate de mí.
Huye sin mirar atrás.
Sálvate antes de que sea tarde.
Pues siempre me rebasas,
sabes decir lo que te impulsa
y yo no,
porque eres más que tú mismo

y yo sólo soy el que trata de reconocerse en ti.
Tengo la extensión de mi deseo
y tú no tienes ninguno,
sólo avanzas hacia donde te diriges
sin mirar la mano que mueves
y te cree suyo cuando te siente brotar de ella
como una sustancia
que se erige.
Imponle tu curso al que escribe, él
sólo sabe ocultarse,
cubrir la novedad,
empobrecerse.
Lo que muestra es una reiteración
cansada.
Poema,
apártate de mí.

Este poema se publicó en *Letras Libres* hace dos años. Es uno de los últimos que han aparecido. Encaja dentro de la tendencia muy actual de ocuparse de la poesía por medio de la poesía, que tal vez obedece a la necesidad de inquirir sobre su sentido, pues es volver la vista hacia lo que se hace. Lo escribí rápidamente, sin vacilar, lo que le da cierto significado porque suelo ser lento, dejar sin concluir y revisar mucho.

Me parece un llamado a mí mismo mediante el diálogo con el poema al que se desea librar del autor, otorgarle una autonomía que siempre será relativa y alejarlo del yo sin caer en ningún automatismo.

Una singularidad a mi parecer llamativa es la de que *Las paces* trata el poema como un ser vivo.

Quizá el lector pueda completar estos señalamientos.

VENEZUELA, 1935. Fundador del grupo literario Sardo, que entre 1958 y 1961 publicó la revista del mismo nombre. *El reino*, su primer libro, es de 1958. Más tarde, integró el grupo Techo de la Ballena, que publicó una revista de ese título. Fue profesor titular de literatura en la Universidad de los Andes. Entre sus libros se cuentan: *Paisano* (1964), *El ahogado* (1964), *Honras fúnebres* (1965), *Santiago de León de Caracas* (1967), *El viente-cito suave del amanecer con los primeros aromas* (1969), *Adiós Escuque* (Premio Nacional de Literatura 1974), *Elegía 1830* (1980), *El viento y la piedra* (1984), *Alegres provincias* (1988), *Mérida, elogio de sus ríos* (1985), y *Lobos y halcones* (1997).

1. Temprano advertí que la escritura era una actividad afín a mis condiciones y temperamento. Poco después advertí igualmente que me ganaba escribir poesía frente a la narrativa y la escritura analítica y reflexiva. Publiqué en *Diario de Occidente*, en 1953, en Maracaibo, un poema, *La Hermana*, en el que la ternura de la figura central se veía envuelta en bruma y tormenta. El amor, la ternura y la inocencia han sido vertientes afectivas que creo son de lo más recurrentes en cuanto escribo. Al dedicarme a la poesía he sentido una fundación de mí mismo y una orientación definida y satisfactoria para mi existencia.

2. En mis estudios de Letras, en el Instituto Pedagógico Nacional realizaba cursos iniciales de literatura clásica, griega y latina, fue una experiencia que considero de gran significación, no solamente por su contenido y condición normativa, sino por la orientación que le señalaba el inolvidable profesor Eduardo Crema. Igualmente aproximarme a la literatura española, a la historia y evolución del idioma, a sus primeros textos y sus épocas de mayor creatividad me han sido de una importancia fundamental. Por otra parte me fueron especialmente gratos y valiosos algunos textos de literatura antigua, tanto la Biblia como *La Iliada* y *La odisea*, y la poesía épica oriental, especialmente.

El Ramayana. También despertaron en mí la curiosidad primero y después una especial afinidad, los textos y poemas de la literatura precolombina como el *Popol Vuh* y la poesía de los aztecas, entre otros. Con mis compañeros del Grupo Sardo fui un entusiasta de los poetas surrealistas y por otra parte era entonces desde hacía tiempo y hasta hoy lector y admirador de Neruda y Vallejo. Admiraba también y he reconocido siempre la condición extraordinaria de quienes desde muy temprano eran ya mis amigos: Vicente Gerbasi y Juan Sánchez Peláez. No me resultaría ajeno inventar autores, lo encuentro en el camino, aunque no es una modalidad que frecuente. Y en oportunidades he tomado como puntos de partida elementos textuales de obras por lo general ajenas a la intención de crear poesía.

3. Mi admirada amiga Patricia Guzmán, en un breve y magnífico ensayo a propósito de una idea como ésta en mi trabajo de poesía, cita otros autores en referencia para afirmar: “sus visiones son las visiones de un oyente”, apreciación que comparto. La imagen visual me resulta muy interesante y en ocasiones pareciera más acentuada que la imagen auditiva, y creo que así ocurre, pero en el fundamento del sonido, ritmo, pausas, silencio, la idea resuelta como una melodía me satisface con mayor fuerza.

5. La idea, las expectativas que puedan rodearme en el instante de escribir o lo hayan venido haciendo con insistencia como suele ocurrir, deciden este aspecto. En este sentido quiero citar a nuestro gran poeta José Antonio Ramos Sucre, cuyos textos manifiestan un Yo enfático, de gran relevancia.

6. Creo que mi encuentro y amistad con Vicente Gerbasi y su visión del mundo venezolano y tropical, han tenido una gran importancia en mi poesía; algo semejante podría referir acerca de Juan Sánchez Peláez; los dos fueron guías fraternales y personalidades de importancia considerable en mi formación.

7. Una sugerencia se refiere a que la persona asuma con gran libertad su intuición y preferencias y las reafirme con la lectura de autores que en su experiencia considere afines y estimulen su creatividad y vocación, y si le fuera posible, acceder a las lecturas clásicas con alguna orientación. También considero importante la conversación y confrontaciones con amigos y camaradas de su generación. Y escribir y ejercitarse en el oficio.

8. Pienso que el poema, la poesía, la escritura de poesía, se encuentran en una zona cercana al mito; diría que son creaciones soterradas en la dinámica de la sociedad actual y de consideración escasamente delimitada; con todo, resulta innegable la riqueza que en el individuo proyecta su relación. Imposible dudar de su generosidad.

9. El ejercicio de la escritura de poesía constituye para mí un disfrute supremo, en referencia puedo decir con uno de mis poemas:

Desandar

Por el flanco en que debo revivir
—praderas muertas, yerbas devastadas
viajo sin que distancia alguna me prive
sin dios que me detenga,
y en la vida invisible
me extendo y Soy.

10. Considero esos “espacios alternativos” a que se hace referencia como zonas afectivas y hacia ellas puedo señalar una “dirección”, si cabe decir, de mi trabajo: dar

especial relevancia a la emoción y el sentimiento de la ternura, del amor, la nostalgia, el extrañamiento del entorno y las formas puras y espontáneas de la naturaleza... Por otra parte, en los comentarios y referencias críticas que se han formulado a mi poesía se ha destacado el tratamiento de un lenguaje propio del entorno de mi infancia en los andes venezolanos.

11. No hay un sentido más puro, aunque sí más desgarrador y desesperado en las palabras de la tribu. La furia civil del poeta y la marginalidad tienen ya –y aun en su sentido tumultuoso– no menos de doscientos años.

12. Me reflejan personalmente todos o casi todos los poemas que he escrito. Son esencialmente vivenciales; leo en voz alta para mis amigos en oportunidades muy particulares uno de ellos, “El Jugador”.

El jugador

Yo soy como aquel hombre que estaba sentado en una mesa de juego
Y al promediar la tarde ya estaba bien basado
Y dio y dio hasta que estuvo rodeado de montones de plata
Y ya en la tardecita era puro de oro
Y le llegaban mujeres y le ponían los brazos al cuello
y él se reía
Y estaba lleno de joyas, lleno de prendas
y los ojos y las orejas eran de fina joyería
y los bigotes y la barba eran de verdad piedras! Y muy
Muy preciosas!
Y a las nueve ya estaba en su apogeo
Y la mesa y los jugadores y los que estaban en lo alrededor
Brillaban
Y aquello eran nomás soles Y un gran sol que era él
Y esa casa era un solo resplandecer y resplandecer
Y mientras más entraba la noche
más y más claro se hacía
Y el tiempo iba y venía y así
hasta que todo era una gran montaña
Y el hombre estaba en el centro y en lo más alto del monte
Y se veía como una enorme piedra roja y en lo alrededor
todos eran de oro y todos de monedas
riéndose con aquellos dientes que chispeaban
y hablando con sus lenguas de porcelana y rubíes.

Entonces eran como las doce Y el reloj
dijo a dar las doce
Y al ratico nomás quedaba la casa
Y al ratico

nomás quedaba la sala con la gente brillando y brillando
Y ya no quedaba sino la mesa y los montoncitos de oro
Y el hombre miraba a todos lados
Y abría la boca y miraba
Y desaparecieron las mujeres Y vio los montoncitos de
ceniza
Y se quedó desnudo
Y se puso a llorar
Ahí se dio cuenta Que todo se le había vuelto noche
Y resplandores Nada!
Todo de luto y hosco
Y esos ojos de él vieron una luz
y volvieron en sí
Y volvieron a mirarse como era él
Y tendió la mano sobre los montoncitos de ceniza
sonriendo
Ya me voy –dijo
Me voy como vine –dijo
“Adiós”
Y se fue por lo oscuro.

Advierto en este poema mi relación con los espacios originales de mi sensibilidad, con su gente y sus fábulas con las que tantas veces recrean sus dificultades y sus triunfos, y es por igual un espejo esencial de mi propia realidad.

ARGENTINA, 1938. Poeta y ensayista, autor de *La corrupción* (1969), *Mate pastor* (1971), *Gajes del oficio* (Madrid, 1979); *Cuestiones personales* (1985), y *Dar de nuevo* (2003). En ensayo, entre otros: *La poesía de Buenos Aires* (1968), *Generación poética del 60* (1976), *La España Barroca* (1978), *El tango* (1986), *Borges, una biografía* (1994), *El Centenario* (1996), *Homero Manzi y su tiempo* (2001), *Lecturas de la memoria* (2005). Ha recibido Primer Premio Municipal de Poesía, el Nacional de Ensayo, y el Konex de Periodismo y Poesía. Su obra ha sido traducida a doce idiomas y poemas suyos figuran en medio centenar de antologías. En 1991 el gobierno francés lo condecoró con la orden de *Chevalier des Arts et des Lettres* y en 2002 fue nombrado *Ciudadano ilustre de Buenos Aires*. Fue Secretario de Cultura de la Ciudad de Buenos Aires. Durante doce años se desempeñó como Director del Fondo Nacional de las Artes, y fue Director de la Biblioteca Nacional.

1. Algo en nebulosa, recuerdo que a los ocho años quise escribir dos o tres cuartetas que a mi oído sonaban perfectas y que —como tantas cosas de la infancia— se perdieron; supongo que fueron a la basura entre diarios viejos y alguna revista de historietas. Pero mi verdadero encuentro con la poesía fue apenas unos años más tarde: con el primer amor llegó el primer poema, en formato de canción folklórica (con música de zamba del norte argentino: por entonces tocaba la guitarra y me resultaba más fácil adosar versos a la música). Canciones que utilizaba para tratar de conquistar a una chica quinceañera con la cual me casé cinco años más tarde. Desde entonces, no paré de escribir versos, aunque no publique todo lo que escribo, claro.

2. Primero llegaron Pablo Neruda y Federico García Lorca, y casi simultáneamente Paul Éluard (en la versión de Rafael Alberti y María Teresa León), Jorge Luis Borges, Raúl González Tuñón. Después César Vallejo, los surrealistas franceses, los poetas del tango y los creadores latinoamericanos de mi propia generación.

No creo que el poeta invente a sus ancestros, simplemente los va tomando en distintos momentos de su vida, en especial de sus inicios, y con ese aporte comienza a armar un corpus, una suerte de antología imaginaria, donde —en mi caso— se mezclan muchas voces y donde lo popular tiene un espacio destacado. De ahí que en esas páginas de la memoria figuren varios poetas del tango: más allá de mi gusto personal por los temas de la década del cuarenta, era mi manera de encontrar voces cotidianas, giros, respuestas, con las que podía identificarme. Sin que ese acercamiento me impidiera en ningún momento estar atento a las nuevas experiencias que atravesaba Latinoamérica, en una época en la que era mucho

más fácil que ahora la comunicación entre los poetas del continente. Tampoco descuidé mis lecturas de Quevedo, de San Juan de la Cruz, de Rimbaud, de Verlaine, de Eliot, de Breton, y de todo lo que caía en mis manos, algún libro de Enrique Molina o de Nicolás Olivari, por ejemplo. A mediados de los sesenta me pegaron fuerte los libros de mis compatriotas Juan Gelman, Alfredo Veiravé o Alberto Gritti. Lo mismo que la poesía de Ernesto Cardenal, Nicanor Parra, Carlos Germán Belli, Antonio Cisneros, Jorge Enrique Adoum o Gonzalo Rojas, a quien descubrí en un encuentro de poetas realizado en Uruguay a principios de 1967 y de quien soy amigo fraterno desde entonces.

3. Salvo en mi primer libro (*El tiempo insuficiente*, de 1962) al que hoy miro con la sonrisa tierna, comprensiva, que me produce aquel chico que se iniciaba a los tropezones, y al que veo como en una vieja fotografía del que alguna vez fui, en el resto de mi obra reconozco mi voz, con sus transformaciones, sus diferentes inflexiones, producidas a golpes de experiencias. Hasta los continuos interrogantes que aparecieron en mis poemas al acercarme a mis cincuenta años son traducciones de mis propias preguntas, que acaso nunca llegue a responder. Por otro lado, siento que mis textos reflejan la cadencia de mi voz. En lecturas y grabaciones no oigo a un personaje ajeno, me escucho a mí mismo. He sido –y soy– el que está en esas páginas, lo cual acaso no sea bueno, porque allí persisten agazapadas mis dudas, mis altibajos, mis temores, las entretelas de mi historia personal, aunque también laten allí alegrías y cicatrices.

Alguien podría preguntarse entonces con reticencia: ¿poesía autobiográfica? En cierta medida –sin necesidad de recurrir al flaubertiano lugar común– toda poesía lo es, ¿o no?

4. A la primera parte de la pregunta, un no rotundo. Sí me he pasado la vida experimentando, buscando, indagando, cualquier cristalización me suena aburrida y pretenciosa. Ponerle cortapisas a un poema para que se adecue a determinados planteamientos, para mí se emparienta con ciertos fanatismos teóricos redactados en jerga críptica, que pasan tan rápido de moda, que uno apenas tiene tiempo de aprenderse el último, cuando ya surge otro, flamante, que barre con todo, y hay que empezar de nuevo. La verdad, me aburro. Prefiero la sorpresa y dejar que el lector se abra a todas las posibilidades, que entre esos intersticios quizá encuentre un vientito refrescante. Tal vez por eso he recurrido desde hace décadas al *collage*, al intertexto, a las frases publicitarias, a los personajes de los comics y en especial al anacronismo, que me permite dialogar con personajes muertos hace siglos y que me facilita mis incursiones en el humor, al que nunca renuncié.

Más que una poética, lo que me vengo planteando desde hace muchos años es un conjunto de preguntas absolutamente subjetivas: los porqués de practicar, desde hace tantos años, esta actividad insensata, carente de prestigio, de repercusión, escasa en lectores y nula como forma de ganarse la vida, a la que le he dedicado, y le dedico, mis esfuerzos con una terquedad que aún hoy sigue sorprendiéndome. Entre las muchas respuestas que he intentado hay una que pienso que puede encontrarse cercana a la verdad: la poesía es como uno de esos virus que se

instalan en el cuerpo y, de forma manifiesta o latente, permanecen para siempre, y que más allá de mejorías momentáneas habrán de acompañar al paciente hasta el último día de su vida. Con todos los significados que se le quiera otorgar al vocablo paciente, que al lector se le ocurran.

5. Entiendo que (al menos en mi caso) si renunciara a mi yo poético, sería como colocarme detrás de un cristal, instalado con una cámara fotográfica para retratar sensaciones que supongo comunes, pero que así sólo interpretaría lo puramente descriptivo. Por ese camino (orillando lo meramente lírico) tendría miedo de llegar aún sin proponérmelo a la sentencia, a la definición, casi siempre envuelta en cierta soberbia, en cierto afán de seguridad. No creo en la poesía de las declaraciones concluyentes, trato de que la mía se mueva en los matices de la ambigüedad, y es en ese amplio territorio donde siento que el poema puede servir a algún otro, puede adquirir su sentido último, de descubrimiento, y de esa manera el lector tal vez logre entrever cierta afinidad con el autor. Las definiciones tajantes sólo son adecuadas para los diccionarios, nunca para el verso, siempre más inasible, siempre a punto de transfigurarse, y acaso por eso mismo polifacético y polisémico. A ese yo poético, que engendra estilos personales reconocibles, que subraya obsesiones, que se afirma tercamente en ciertos matices del lenguaje, me niego a dejárselo a nadie; incluso cuando escribo ensayos juego en ese sector de la cancha, donde me siento cómodo. Un futbolista diría que estoy en mi puesto. Finalmente, en los novelistas también juegan los mismos elementos de la poesía y toda división de géneros me resulta anacrónica. Los géneros, como la vida, se entrecruzan, se mezclan, se fusionan y el famoso yo poético, entonces, nada a contracorriente, se disfraza, se mimitiza. En cuanto a mi yo poético (o al que por lo menos yo considero mío) sólo tengo la pretensión de que mi texto pueda ser reconocible, aún cuando lo exprese a media voz y siempre acosado por las mismas inseguridades que tal vez posea el lector.

6. En mis comienzos pertencí a lo que la historia de la literatura ha llamado Generación del 60 que sacudió a toda Latinoamérica (incluso años más tarde, como un homenaje a mis compañeros generacionales publiqué algún libro panorámico sobre el tema). Acababa de triunfar la Revolución Cubana y la mayoría de nosotros manifestaba su esperanza ante lo que sucedía en la isla. En la Argentina, para mi generación, cambiaron los paradigmas: por ejemplo, ya no se soñaba con el viaje iniciático a París, sino con recorrer el continente. No nos interesaban demasiado, como a nuestros padres y abuelos (biológicos y literarios) las novedades europeas, sino que queríamos recorrer Latinoamérica, y saber qué pasaba entre nuestros jóvenes colegas que aparecían de este lado del Atlántico y al sur del río Grande. Algunos de nosotros nos interesamos por nuestras propias raíces, indagamos en la historia y —entre los argentinos— investigamos en la poesía del tango, tratando de construir una poética que reflejara el lenguaje que se escuchaba en la calle. De ahí la aparición de una poesía de tono conversacional centrada en lo social, en el contexto (fuertemente politizado por entonces), en la sencillez, en lo cotidiano. Luego, con el paso del tiempo, cada poeta fue abriendo su propio espacio y su propio camino, que en casi todos los casos —como era natural en todo crecimien-

to— se apartaron de las temáticas iniciales; pero mi origen está en aquellos días, en aquellas revistas literarias, en aquellas lecturas y aquellas transgresiones e interminables discusiones por una coma en más o en menos que duraban casi hasta el amanecer. De ahí también surgían los poemas, las mutuas influencias y las inevitables diferencias y deserciones.

Por otra parte, me resulta muy dificultoso catalogarme hoy en alguna corriente determinada: eso se lo dejo a los críticos, que cuando me definen muchas veces me han sorprendido. Incluso alguna vez (en mis comienzos) alguien me encontró fuertes influencias de un poeta que nunca había leído. Vaya uno a saber a través de las lecturas de qué autor (posiblemente menor) me habían llegado esos reflejos. Eso siempre que la opinión de aquel crítico hubiera sido cierta. Creo sí que de lo que se podría hablar es de afinidades electivas, y sobre ellas ya opiné en mis respuestas anteriores. A lo que se podría agregar que desde hace años mis lecturas no se acotan a determinadas líneas. Por razones profesionales me ha tocado escribir sobre multitud de autores tanto en la Argentina como en los siete años en los que permanecí exiliado en España y eso me permitió ampliar mi panorama, alejarme de cualquier sectarismo y tratar —en la medida de lo posible— de superar prejuicios de lector.

Acepto que a partir, de 1971, con mi libro *Mate pastor*, en mi poesía se produjo una bisagra, se agregaron nuevas formas (el *collage*, el texto ajeno, las frases publicitarias) y otras temáticas a las que me impulsaron las circunstancias históricas: el exilio fue una de ellas. En avalancha aparecieron las referencias contextuales, y se incrementó la problemática amorosa, así como el perfil erótico, dentro de un permanente tono irónico, que —dicen— representa una de las características de mi obra. Mis libros están repletos de referencias culturales y eso acaso sea un defecto, pero si la poesía es espejo de una vida, no me resultaría fácil desprender de mí ese contexto en que me muevo, y si lo ocultara estaría mintiendo: paso los días rodeado de libros, de revistas y de amigos escritores. Me parece natural que esa circunstancia se trasluzca en las transparencias de mi propia poesía.

7. Tanto a mis alumnos como a los principiantes que se me acercan, el único mensaje que pretendo transmitirles es que lean mucho, que no se dejen hipnotizar por un solo autor, que busquen en forma permanente porque es seguro que detrás de un relumbrón vendrán otros, sólo hay que esperarlos. Les muestro autores diversos y hasta contradictorios para que puedan juzgar. Yo trato de ocultarme todo lo que puedo porque el profesor siempre corre con ventajas. Que me lean si quieren, sin que yo los induzca o les lea mi obra. Además, no me gusta leer en público, aunque a veces no tengo más remedio, pero no es una cosa que me guste en lo más mínimo. Timidez, miedo al rechazo, todo es posible, pero, además, entiendo que hay poemas que deben ser leídos por el propio lector sin intermediarios, ni siquiera de la voz del autor.

8. Como tantos adolescentes, alguna vez creí que un poema puede cambiar el curso de los acontecimientos políticos. Hoy sé que el papel de la poesía se mueve en otros territorios, en rincones más íntimos en los que es posible identificarse, incluso con las palabras de un poeta que vivió hace siglos. La función última, o

al menos la intención de la palabra poética es la permanencia. La poesía gana porque apuesta hacia el futuro, nunca hacia la coyuntura. Ni siquiera importan los matices ideológicos del escritor. Lo he dicho muchas veces: hoy, salvo especialistas, nadie recuerda si Dante formaba parte de las huestes güelfas o gibelinas; lo verdadero es que escribió *La Divina Comedia*. La poesía debe correr por ese andarivel. Si dentro de doscientos o trescientos años el hombre todavía puebla el planeta y continúa con su capacidad lectora, alguien abre un libro, lee un poema y se siente interpretado, el autor de ese poema –sin saberlo– habrá encontrado esa justificación que anduvo buscando a tientas. Y ese es su triunfo. Los políticos (sin excepciones ideológicas ni geográficas) juegan todas sus cartas a la coyuntura. ¡Y así nos va!

9. Si pudiera saberlo elegiría los momentos de luz, no sólo del lenguaje, también del cuerpo. El nacimiento del poema se presenta indefectiblemente como un chispazo, a veces como un rayo en medio de la tormenta, o como una catarsis, también como un agradecimiento. Pero el poema es volátil y voluble, es imprescindible registrarlo a tiempo, escapa a cualquier intento de grabarlo en la memoria. A veces, con sólo cruzar la calle, el poema se diluye, desaparece como el recuerdo de un sueño horas después de haberse despertado.

Las verdaderas sombras del lenguaje son las que en medio de un texto se atraviesan, se cruzan, y trabajan la continuación del trabajo, lo desvían y lo anulan. Otras sombras, las depresiones existenciales –a contrario imperio– pueden producir resultados lumínicos inéditos y perdurables. El temor a la muerte o la muerte de una persona amada ha sido –y es– una constante de la historia de la poesía, ejerce una sugestión que ha puesto al descubierto luces ocultas. La poesía es la manera que tenemos los poetas de enfrentar el final, de torcerle el brazo, aun a sabiendas de que siempre nos va a ganar, que nunca pierde. Y eso se logra sólo empuñando las luces del lenguaje. La sensación orgásmica de haber encontrado la manera de que un texto se parezca a lo que buscábamos, es siempre una derrota de la muerte, un aporte a la construcción de la piedra filosofal.

10. Si no hay apertura, la creación se ciñe al mero color local, a corralitos folklóricos, a fiesta de barrio, a pintoresquismo. Creo en la cultura popular, pero en tanto la verdadera cultura popular es siempre universal y atiende a los problemas permanentes del hombre, como ocurre por ejemplo con algunos tangos (he escrito varios libros sobre el tema) y ciertos boleros, donde la poesía se mueve a sus anchas. Porque parece innecesario subrayarlo: la poesía no sólo se muestra en las páginas impresas, salta donde uno menos se la espera.

Si me quedaba algún rastro no querido de chauvinismo, en lo personal el exilio me permitió abrir mis propias ventanas, despejar prejuicios o confirmar conocimientos que con anterioridad me habían otorgado libros capaces de transmitir otras culturas, otras psicologías, otros perfumes y otras maneras de enlazar las palabras. Tras siete años de vivir extranjero, abrir la mente se me transformó en obligación vital y aun sin darme cuenta esa experiencia permeó luego en mi vida y por ende en mi poesía.

Mientras tomaba mate en el estudio de Velázquez
 llegó Quevedo sacudiéndose
 los copos de la última nevada
 y confirmó lo que pensábamos
 los grabados eróticos de Picasso –dijo–
 me resultan auténticamente afrodisíacos.
 Después
 muerto de frío
 levantó el volumen de un disco del Polaco
 y nosotros quedamos en silencio

Garúa...Tristeza...
Hasta el cielo se ha puesto a llorar.

Elegí este breve poema, que acaso no sea el más representativo de mi obra, porque contiene varios elementos que hacían a mi vida en un determinado momento de mi historia. Lo escribí estando en el exilio, de ahí el título que es la deformación un tango de Enrique Cadícamo: *Anclao en París*, que se hizo famoso en la voz de Carlos Gardel. Por lo tanto, un elemento de identidad, que me recordaba los once mil kilómetros que me separaban de mi país. Yo estaba “anclao en Madrid”. En esa misma línea se encuentran las líneas finales del poema, que pertenecen a dos versos del tango *Garúa*, y el Polaco que escuchaba en silencio era el cantor Roberto Goyeneche. Es decir, elementos que hacían a mi paraíso perdido. De ahí que el poema exagerase quizá en color local.

Jugar con la presencia de Velázquez, Quevedo o Picasso, no es más que uno de los tantos anacronismos que suelen salpicar mis poemas, porque entiendo que los clásicos son siempre contemporáneos, dialogan con nosotros, nos acompañan e introducirlos en medio de un poema, como si acabaran de visitar conmigo una exposición de grabados eróticos de Picasso, que sí me resultaron afrodisíacos, me permitía manejar una intimidad imposible, tan imposible en aquellos días como mi regreso a la Argentina. También representa (lo entendí años más tarde) mi homenaje, mi agradecimiento, al país que me había albergado en un periodo trágico de mi historia y mi país.

VENEZUELA, 1938-2008. Ha publicado: *Elegos* (1967), *Muerte y memoria* (1972), *Algunas palabras* (1977), *Terredad* (1978), *Trópico absoluto* (1982). *Alfabeto del mundo* (antología, Fondo de Cultura Económica, 2ª ed. ampliada, 2005). Ha publicado asimismo *Adiós al siglo xx* (Renacimiento, Sevilla, 1997); *Partitura de la cigarra*, (Pre-Textos, 1999), *Papireros amorosos* (Pre-Textos, 2001) y *Fábula del escriba* (Pre-Textos, 2006). Asimismo, ha cultivado la escritura heteronímica en las publicaciones *El cuaderno de Blas Coll*, cuya 5ª edición fue publicada conjuntamente con el cuaderno inédito *La caza del relámpago* por Lino Cervantes, ediciones bid and co, Caracas, 2006. Es autor de los ensayos: *La ventana oblicua* (Universidad de Carabobo, 1974) y *El taller blanco* (Universidad Autónoma de Azcapotzalco, 1996). Una muestra de su escritura es *Geometría de las horas* (Universidad Veracruzana, Xalapa, 2006). En 1998 obtuvo el Premio Nacional de Literatura de Venezuela, y en 2004 el Premio Internacional de Poesía y Ensayo Octavio Paz.

1. Uno de los mayores deslumbramientos que recuerde de mi niñez fue el percartarme de la invención de la escritura, de la posibilidad fascinante de poder representar el mundo visible sólo con la ayuda de unos cuantos signos. En mi asombro infantil me preguntaba a quién se le habría ocurrido, y cómo era el mundo antes de este invento. Creo que tal deslumbramiento me predispuso a venerar todo lo lingüístico y, en especial, la poesía, donde la palabra alcanza, como sabemos, su ápice. Es verdad que la poesía es anterior a la escritura, pero en ella la palabra logra su cometido supremo. Hacia los ocho años escribía coplillas y aguinaldos, llevado por el estímulo de algunos maestros que nos proponían su escritura con el halago de que las mejores serían cantadas y difundidas por un grupo musical a través de los altavoces del instituto donde me encontraba. Ocurría en los meses de noviembre y diciembre, como una forma de contribuir a la celebración de la Navidad. Más tarde, en la adolescencia, mi vieja veneración por la palabra, por la poesía, se concretó en una decisión definitiva de la que nunca dudé, pese a advertir muy claramente que iba a contracorriente de las conveniencias económicas y del predominio de las preferencias sociales.

2. El árbol genealógico de mi poesía encuentra su principal raíz en el río milenario de nuestra lengua. Dentro de ella, claro está, desde temprano cada cual va deslindando sus afinidades, sus familias verbales. En mi caso, aparte de los cantares anónimos, se encuentra el *Romancero* y sus innegables logros decantados durante siglos, sin duda por la inmediatez del verso octosilábico, que creo reproduce a nuestros oídos el verso universal de tres segundos que forma la unidad de habla

de cada hombre. Luego destacaría la línea que pasa por Manrique y Fray Luis y llega a Quevedo, sin dejar de lado los grandes autores del Barroco ni más recientemente la polifonía liberadora de Rubén Darío. Me interesó siempre la particular proyección de esa línea en Hispanoamérica, lo que hay de Quevedo en Vallejo y en la prosa de Borges, por ejemplo. La intimidad de Silva y las combinaciones rítmicas de Eguren, ambos no bien leídos en su momento, sino posteriormente. En mis comienzos procuré seguir la entonación hispanoamericana, tal como creo percibirla, por ejemplo, en el primer Carlos Pellicer, en Oliverio Girondo, en Eliseo Diego, sin descontar la gran aportación de los brasileños. Siempre he creído que la celebrada generación española de 1927 debería ser leída en paralelo con la generación brasileña de 1922. Me refiero a la poesía de Manuel Bandeira, Murilo Mendes, Carlos Drummond de Andrade, Cecilia Meireles, Cassiano Ricardo, Mário Quintana, etc., junto con los comentarios teóricos de unos y otros.

3. Llegar a hacerse de una voz, de un tono personalizado, es una de las aspiraciones esenciales de todo poeta. Digamos que ello equivale a construir un alfabeto de entonaciones propias dentro del alfabeto común. Uno no puede, sin presunciones, atribuirse tal conquista. En todo caso, la eventualidad de identificar el puesto de nuestra voz en el coro y poder escribir desde la zona más cercana a lo que creamos nuestra propia verdad, constituye un punto raigal. En cuanto a la primacía de la imagen o del ritmo en la génesis del poema, creo que una y otro se dan; cuando se dan, de modo indiscernible, anudados en una sola presencia, formando una sola cosa. Toda imagen trae consigo su ritmo, viene constituida junto con él como partes inseparables de un mismo fenómeno. Por último, debo decir que si bien en mi poesía he tratado de alcanzar el tono que considero más cercano a mi sensibilidad, “el estribillo del alma”, para decirlo con una expresión de Gadamer, en fin, sí he intentado desde el comienzo deslindar mi íntima zona verbal, asimismo he cultivado en diferentes momentos la escritura apócrifa o heteronímica, dando voces a tonos distintos del mío. En tales casos, creo que en vez de valerme del yo, me he valido de algo proteico que vendría a ser el *poliyó*, ese sujeto polivalente que trasciende la caracterización de nuestra palabra más reconocida.

4. Algunas veces he esbozado mediante fragmentos o escritos sueltos ciertas nociones de lo que podría tener por la aproximación a una poética. Me inclino a considerar el poema como una suma de equilibrios que, de obtenerse, le proporcionan a las palabras su tensión y su propio silencio. Equilibrios de significados, de ritmos, de imágenes, de sentimientos, que han de estar regidos siempre por “el laconismo instintivo del poeta”, para emplear una frase de Brodsky. No me seduce la escritura poética demasiado mental, ni la palabrería descontrolada, por más que pretexto servir a una supuesta conversación. Frente a ello, prefiero el consejo del infante don Juan Manuel: “Ponelo en las menos palabras que puedan ser”. En fin, pienso que el poema se hace ciertamente con palabras, como replicó Mallarmé al pintor Degas. Cada poeta se vale de sus palabras de todos los días, pero el verdadero hallazgo se encuentra al sintonizar, a través del vocabulario plural de las diversas lenguas, aquellas palabras secretas que componen las voces comunes a

todos los hombres. Las palabras humanas de la tierra, de lo que me he atrevido a llamar la *terredad*. Por lo demás, considero que un conjunto de poemas escrito a lo largo de los años, tanto por lo que representa de predilecciones como de rechazos, define a su modo, al menos en el sentido práctico, una poética.

5. El empleo del pronombre personal de primera persona a menudo varía de acuerdo con la propia finalidad del poema. En unos casos adquiere más resalte que en otros, pero en todos depende de la voz que asume la expresión de los versos. Algunos críticos han subrayado en tiempos recientes la indefinición, la vaguedad que acompaña a la palabra yo en la lírica contemporánea. No siempre se tiene claro quién en definitiva está detrás de ese pronombre; es probable que el poema mismo adquiera parte de su fuerza mediante el deseo de indagarlo. Se trata de una situación puesta en evidencia por el poema contemporáneo, pero asimismo se relaciona con puntos de vista del pensamiento esotérico. Es sabido que algunos maestros se han referido desde antiguo a la dificultad de los distintos yoes que conviven en una persona para asumir la identidad, y a los diferentes cambios y mutaciones que ello apareja frente a tesituras diversas.

6. Me he referido antes a las familias verbales que considero determinantes a la hora de esclarecer las afinidades del trabajo poético. Pienso que éstas pueden encontrarse en nuestro propio país o fuera de él, en la amplia geografía de nuestra lengua, o a veces más allá de ésta. Por mi parte, en mi país he estado cerca de los poetas Juan Sánchez Peláez y Rafael Cadenas, por sólo citar dos nombres. Suele ocurrir, sin embargo, que al admirar la obra de un determinado poeta bien sea de ayer o de hoy, valoremos sus logros, sopesemos sus aportaciones, pero al mismo tiempo por experiencia identifiquemos la distancia que existe entre su mundo expresivo y el nuestro. Algunas obras nos resultan más cercanas, independientemente de la valoración que nos merezca, acaso porque pertenecen a nuestra misma familia. Es el caso, para mí, del poeta franco-uruguayo Jules Supervielle, del rumano Lucian Blaga o del sueco Gunnar Ekelöf, poetas que, cuando los leí por primera vez, sentí como si ya me fuesen conocidos desde antes, como si su universo imaginativo, con el que entraba ahora en contacto, de algún modo me resultaba paradójicamente afín y ya frecuentado. Por último, en cuanto a inculcar alguna lección, en verdad ni antes ni ahora me lo he propuesto. La intención didascálica deliberada a través de la poesía me parece una vía bastante incierta.

8. El poema en nuestro tiempo atraviesa un vasto cono de sombra que lo mantiene sometido a un eclipse no sabemos por cuánto tiempo. Se encuentra, pues, en desventaja respecto a las otras “formas de discurso”, pero esa desventaja le proporciona la fuerza de encarnar lo oculto, lo esencial y al mismo tiempo secreto. Habla, como habla siempre la poesía, desde el centro del logos, si bien con el tono monológico y desesperanzado de nuestra época. La fuerza que menciono le permite oponerse, más que cualquier otro arte, al fundamentalismo del dinero, la religión por antonomasia de nuestro tiempo. He dicho en otra ocasión que, al referirme a la poesía, prefiero esta imagen del eclipse porque todo eclipse resulta

siempre pasajero. Por último, sólo para subrayar el poder que atribuyo a la poesía deseo citar estas palabras de Joseph Brodsky, según las cuales “la poesía no es esencialmente un arte, sino algo superior: ella constituye nuestro fin antropológico genético”.

9. Creo que los espacios de respiración y visión en el poema dependen, en nuestro tiempo como en otros, de la conexión interna de la palabra con su fuente verdadera. Empezar otra tentativa puede conducirnos a establecer una prospectiva voluntarista. El espacio nos lo proporciona “lo que pone el alma, si algo pone”, como decía Machado, o bien, para decirlo con palabras de Hilde Domin, lo que dice el poema “cuando las palabras han pasado por el ojo de la aguja del yo”. La intensidad de esa conexión interna a que me refiero no suele darse en idéntico grado en uno u otro poema. La práctica de la escritura poética revela que existen ciertos instantes privilegiados en que en verdad, como escribió Pasternak, “las repuestas llegan antes que las preguntas”.

Me referí al comienzo a mi asombro de niño ante la invención de la escritura. Diría que con el paso de los años tal asombro, lejos de disminuir, se ha reforzado. Hoy me inclino a creer que lo único que quedará de nosotros, si algo puede quedar, es el alfabeto, digamos la forma particular que toma ese alfabeto en cada hombre. Se trata de algo mucho más suyo que su propio esqueleto, algo que está dentro y fuera de él a la vez, algo que, por lo tanto, tiene menos posibilidad de ser borrado. La palabra, “el humo de la boca”, según el ideograma chino, “el aire herido”, según dijo el sevillano Fernando de Herrera, no obstante ser acaso lo más leve y fugitivo, resulta paradójicamente lo más permanente y duradero.

10. No podría atribuirme la creación de tales espacios. En todo caso, he hecho mío el aserto de W. B. Yeats, según el cual “uno pertenece más a su tiempo que a su país”, y desde la constatación de esa verdad diría que he tratado de abrirle camino a mi propia palabra por encima de los posibles condicionantes, sean estos locales o foráneos. He creído siempre que toda palabra nace con una aspiración de apertura al mundo, que ello finalmente se logre, ya es otro asunto. Por lo demás, volviendo a Yeats y a su frase que he repetido en otros momentos, hoy creo que uno en verdad pertenece, más que a su tiempo, a su destino, o bien, para emplear la hermosa noción de Ortega y Gasset sobre la tentativa de la cultura humana, diría que uno pertenece más a su naufragio, en el sentido en que el maestro español dio a esta noción, subrayada entre otros por Mircea Eliade.

11. El descreimiento mutuo es tan antiguo como el hombre, al menos eso es lo que leemos en un libro como el *Dhammapada*, que data de hace seis mil años. Han sido siempre, pues, los tiempos del descreimiento y de la descalificadora crítica del otro. Es probable, sin embargo, que los nuevos medios técnicos hayan potenciado esa inclinación al parecer tan humana. El verdadero poeta, sin embargo, necesita postular en todo instante la fe en el prójimo, digamos que se nutre de ella. El poeta la ha requerido ayer como la requiere hoy. Recordemos que cuando Hölderlin se encontraba enfermo, confiado al cuidado de quienes regentaban una carpintería

donde sobrellevaba sus dolencias mentales, las veces que veía a un cliente que venía a encomendar una puerta, una ventana, alguna silla, éste se sorprendía de aquel extraño personaje que, descubriéndose con mucha ceremonia ante él, le hacía las más cumplidas reverencias, como si lo tomase por un personaje de la nobleza. Robert Rovini, en un lúcido ensayo, comenta sobre ello que Hölderlin, al enloquecer, no hizo más que exteriorizar el verdadero gesto de todo poeta, para quien el otro, el prójimo, es un ser digno de la mayor consideración y reverencia. La misma actitud que sostenía en su palabra la exteriorizaba, por supuesto con exageraciones gestuales, durante su periodo de locura.

12. Pavana para una dama egipcia

Yo sé que un día aquí sobre la tierra
no estaré nunca más. Habré partido
como los viejos árboles del bosque
cuando los llama el viento. Y esto que escribo
no me lo dicta apenas una idea
pues ya se ha hecho sangre entre mis venas.

También sin meditar suelen los árboles
tener claro su fin. Como toda materia
guarda memoria de su nada póstuma.
No es preciso pensar para decirse
—cada quien a sí mismo— adiós por dentro.
Con ver las hojas en otoño basta;
con ver la tierra allá a lo lejos, roja,
flotando en el abismo, sin nosotros,
se aprende casi todo...
Yo sé que un día con tus egipcios ojos
me buscarás sin verme aquí en la tierra,
y no estaré ya más.
Y no es la mente quien me lo dice ahora,
sino en tu cuerpo donde puedo leerlo;
aquí en tus brazos, tus senos, tu perfume,
porque lo eterno vive de lo efímero
como en nosotros el dios que nos custodia,
con tanto enigma en su perfil de pájaro
y su vuelo que siempre está a la puerta.

He elegido “Pavana para una dama egipcia”, un poema que pertenece a mi libro más reciente, *Fábula del escriba* (Pre-Textos, 2006). Sin duda, al elegirlo, el poeta que soy ahora ha impuesto sus predilecciones a las de aquel que he sido hace veinte o treinta años. He optado por este poema, sin embargo, no sólo por sentirlo más cercano a lo que hoy escribo, sino también porque es menos conocido que otros ya reproducidos en antologías y textos sobre mi poesía.

El poema creo que contiene, tanto en sus ritmos como en sus imágenes, la celebración del amor y la certeza de la muerte, “esa muerte consciente de sí” que es todo hombre a fin de cuentas, y sobre esa fusión de eros y tanathos se crea la tensión de sus equilibrios. Al mismo tiempo, sin mayores énfasis ni patetismos, el poema procura abrirse a otras visiones menos frecuentes, como la visión presentida de nuestras postrimerías, del tiempo en que ya no estaremos ni siquiera en la tierra, sino que seremos ese errante puñado de cenizas capaz de ver “la tierra allá a lo lejos, roja, / flotando en el abismo sin nosotros”. Una visión, como dice uno de los versos, mediante la cual “se aprende casi todo”...

No deseo extenderme ahora en el comentario de este poema. En los versos finales, casi inadvertido, aparece ese “...dios que nos custodia / con tanto enigma en su perfil de pájaro”, una alusión al venerado Toth, el dios egipcio de la escritura, que tenía cuerpo de hombre y cara de ibis. Por cierto, algunos meses después de haber escrito el poema, sin que ello estuviese de ningún modo en mis cálculos, viajé a Berlín y tuve ocasión de visitar en la sala de arte egipcio de su principal museo la incomparable escultura de Nefertiti, suprema concreción de un arte humano y terrestre, sin los idealismos del arte helénico. No lejos, en un busto de piedra verde, se hallaba la silenciosa figura de Toth, como aquí en los últimos versos de esta pavana.

CHILE, 1938. Poeta, ensayista y crítico. Estudió Pedagogía en la Universidad de Chile. Fue profesor de Literatura en la Universidad de Arica y posteriormente se radicó en EUA donde se ha dedicado a la docencia, inicialmente en la Universidad de Maryland y actualmente en la Universidad de Iowa. Su obra poética se inició en 1961 con *Esta rosa negra*, al que le siguieron *Agua final* en 1967, *Arte de morir* en 1977, *Mal de amor* en 1981, *Imágenes nucleares* en 1983, *Flor de enamorados* en 1987, *Estrellas fijas en un cielo blanco* en 1989, *Versos robados* y *Antología virtual* en 1996. Ha obtenido el Premio Alerce de la Sociedad de Escritores de Chile, Premio Municipal de Santiago y el Premio Poesía de la Casa de América, Madrid.

1. El año 1954 yo estaba con mi familia en la ciudad de Rancagua, Chile, y era alumno del Liceo de Hombres de esa ciudad. Una tarde, mientras esperaba que llegara uno de mis compañeros, me puse a revisar los libros que había en los estantes. Me llamó la atención uno en particular, más que nada por el empaste de cuero antiguo. Me senté y me puse a hojearlo. Ahí me topé por puro azar con una serie de poemas del siglo xv sobre el tema de la muerte que me llamó la atención. Poco después leí en una revista *El barco ebrio* de Arthur Rimbaud. En mi mente superpuse los textos medievales con el poema de Rimbaud y esa curiosa mezcla me proporcionó la visión de mundo que quería alcanzar con mi poesía.

2. Además de los textos que ya he mencionado, puedo decir que lo que más me estimuló en mis comienzos fue la poesía castellana del Renacimiento y del Barroco. Y eso ya era una rareza porque los otros jóvenes detestaban a esos poetas. A mí me movía la certeza de que si leía a Góngora estaba leyendo a Góngora, pero si leía a Rilke o a Kavafis, en realidad estaba leyendo al traductor. Otro estímulo importante para mí fue la poesía de Eliot, que por suerte pude leer bastante bien en su idioma original. Pero tanto como la poesía me han estimulado otros medios de expresión: el cine, la música, la pintura. Recuerdo que los libros que siempre tenía a mano y releía todo el tiempo no eran en verso, sino en prosa: *Las mil y una noches* y el *Apocalipsis* según San Juan, que encontré en una vieja Biblia de mi familia. A esto habría que agregar la narrativa fantástica. En cuanto a los lectores, nunca he podido imaginarlos ni como individuos concretos ni como seres virtuales.

3. Aquí tendría que recurrir a Rimbaud cuando dice: “Yo es otro”. El “yo” de mis poemas no alude necesariamente a mi “yo real”. Puede ser que mi “yo” verdadero sea el otro, el que habla en los poemas, y que el “yo” supuestamente real, sea un impostor. Pero esto no importaría tanto. En poesía el problema surge cuando el

impostor es el “yo” del poema. En cuanto a la imagen y el ritmo, debieran ser simultáneos, pero más de una vez me ha pasado que primero tengo adentro la “musiquita”, aunque vacía de ideas o de imágenes, y después se va llenando de contenido semántico. También podría responder con una cita de Rubén Darío: “Como cada palabra tiene un alma, hay en cada verso, además de la armonía verbal, una melodía ideal. La música es sólo de la idea muchas veces”.

4. Hay poetas que tienen condiciones de ensayistas y otros que no las tienen. Neruda estaría entre estos últimos, aunque escribió esa poética que se llama “Sobre una poesía sin pureza”, que a mi modo de ver tiene poco de ensayo y mucho de poema en prosa. El caso opuesto es el de Octavio Paz, que además de poeta era un brillante ensayista y podía reflexionar sobre la poesía, como puede verse en *El arco y la lira*. En otros casos podemos hablar de poéticas implícitas, que se desprenden del análisis de los poemas. Pero también existe la llamada metapoesía. Ahora, en el caso particular mío, me incomoda escribir una poética explícita en forma de ensayo, no porque tenga problemas con el género, sino porque me resisto a racionalizar mi mundo poético. En mis versos hay, eso sí, algunas incursiones en la metapoesía. El poema que cierra *Apariciones profanas* se llama justamente “Arte poética”, y hay otro que se titula “¿Por qué escribe usted?”. Pero si uno examina estos textos, lo que contienen es una poética del ocultamiento, una poética que se niega a revelar su rostro, mediante el recurso a la contradicción permanente.

5. En algún momento de mi desarrollo poético me sorprendí tratando de evitar el “yo”. No sé por qué, espontáneamente, me incomodaba usarlo. Ahora sospecho que algo tuvo que ver con la llamada “autorreferencia” nerudiana que me resultaba agotadora. Tanto yo, yo, yo, termina por cansar. Entonces traté de evitar ese pronombre en la medida de lo posible. En textos más recientes he notado un cambio de actitud, quizás porque siento que he construido una cierta identidad propia que no puede ser tergiversada ni confundida con los “yo” de otros poetas. En cuanto a licencias de la retórica, la palabra “yo” puede ser también el nombre de un referente que no existe.

6. Tengo una visión de la poesía bastante pluralista. Sé que hay algunos colegas de oficio que prefieren o admiran sólo a los que escriben como ellos. No es mi caso. Aún más, yo diría que me interesan mucho las poéticas que tiene poco o nada que ver con la mía. Por eso me siento muy afortunado de haber crecido en la tradición chilena, tan rica no sólo en grandes nombres, sino además en las más variadas y aun contradictorias estéticas. Está Neruda, pero también están Huidobro y la Mistral; está Parra, pero también está Gonzalo Rojas; está Enrique Lihn, pero también están poéticas tan disímiles como la de Pedro Lastra o Jorge Teillier. En Chile es frecuente que a uno le exijan tomar partido y le pregunten, por ejemplo, si es nerudiano o huidobriano. Yo no necesito tomar partido. La pluralidad me parece más gratificante. En cuanto al resto de América Latina, siempre he sentido una gran sintonía con la poesía peruana, desde José María Eguren y César

Vallejo hasta Carlos Germán Belli y otros poetas más jóvenes. Pero también he tenido una conciencia muy grande de que si bien es cierto que las diversas poesías iberoamericanas existen como realidades con fisonomía propia, no es menos cierto que son parte de una realidad más amplia y abarcadora que es la de la lengua castellana desde sus orígenes hasta el presente.

7. Nunca he tratado de inculcar nada conscientemente, pero es posible que lo haya hecho de una manera inconsciente. Por ejemplo, en mí hay una apetencia natural por lo fantástico. En la literatura hispanoamericana lo fantástico se ha hecho presente más que nada en la narrativa. Una dimensión que he incorporado a mi poesía es la dimensión fantástica. Paul Eluard dijo alguna vez: “Existen otros mundos, pero están en éste”. Quizás mi propósito ha sido mostrarle al lector esos otros mundos. Alguien dijo que mi poema *Una noche en el Café Berlioz* era en realidad un cuento fantástico. Pero también en poemas míos que no tienen una columna vertebral narrativa hay imágenes que se pueden asociar con lo fantástico. Es lo que ocurre con *Visión de Hiroshima*. Tiene un sustrato histórico, pero la fisión nuclear afecta incluso a las imágenes y de este modo las vuelve fantásticas.

8. Si estamos hablando de racionalidad civil en el sentido de Habermas, los discursos no poéticos deberían conducir al consenso y a la armonía de las agrupaciones sociales como alternativas de poder frente al Estado. Pero el camino de la poesía no es ése. La poesía, creo yo, tiende al disenso, a sacar al individuo del rebaño. Busca devolverle su individualidad y quiere mostrarle el reverso del ser; no sólo el lado social, sino también su radical soledad en el mundo. Y es aquí donde la poesía tiene mucho que decir sobre nuestro plazo en el globo, porque, como decía Unamuno, la muerte es la suprema soledad.

9. Yo diría que en mi poesía hay algo así como una búsqueda de la coincidencia de los opuestos, según la entendía Heráclito. Esto puede verse en el poema que se llama justamente *Fragmentos de Heráclito al estrellarse contra el cielo*. Los fragmentos del cuerpo de Heráclito van cayendo hacia la tierra, pero terminan estrellándose contra el cielo que también es el mar. Lo que sucede es que oposiciones como cielo/tierra, amor/muerte, fantástico/realista, sueño/vigila, aparecen neutralizadas en mis poemas. Es la superposición de las luces y sombras del lenguaje, y es esta co-incidencia la que quiere abrir espacios en los que la respiración y la visión, es decir, el ritmo y la imagen se fundan y confunden.

10. Como consecuencia del exilio pasé de Chile, esa “fértil provincia”, como la llamó don Alonso de Ercilla, a un país desarrollado como los Estados Unidos. Y uno podría concluir que me moví desde una poesía cerrada, limitada, hacia otra más internacional y abierta al mundo. Pero no es así. Cualquiera que mire mi libro *Arte de morir*, que fue escrito en Chile, y particularmente en Arica, notará que en él no hay una mirada localista o regionalista. Aparecen temas como la posibilidad de una guerra nuclear o referencias a Hiroshima y a la segunda guerra mundial. Y aunque ahora vivo en Iowa, que es las antípodas de Arica, como decía

Enrique Lihn, el tema de la guerra es recurrente. Lo que pasa es que nunca me propuse ser un poeta chileno, sino simplemente un poeta a secas, sin adjetivos, y esto me llevó a privilegiar temas o preocupaciones de alcance universal, independientemente del suelo que estaba pisando. Por eso, cuando aparecen aspectos que podríamos llamar “chilenos”, están homologados a las preocupaciones del ser humano en cualquier lugar del mundo. Además, el color local no está entre mis colores favoritos. Sin embargo, mis poemas están fuertemente anclados en lo real y en mi experiencia de vida.

11. La antigua noción de una realidad monótona y unidimensional ha sido sobrepasada en el siglo XXI por el concepto de “multiversos” o universos paralelos. Después de la teoría de la relatividad, de la mecánica cuántica, de la física subatómica y de las nuevas teorías epistemológicas, sabemos que la realidad es bastante más rica y mucho más insólita de lo que imaginábamos. Son los poetas y los artistas en general los únicos que pueden abrir las puertas de acceso a esos otros mundos, enriqueciendo las comunicaciones y dándonos una nueva perspectiva de las representaciones públicas. El descreimiento al cual usted alude procede del empobrecimiento del lenguaje, el cual a su vez empobrece el pensamiento. Si es así, quizás somos ese idiota que cuenta un cuento lleno de sonido y de furia, pero que no significa nada, como dijo Macbeth.

12. La muerte es una buena maestra

Levántate y anda al hospital me dijo la voz
Soy el fantasma anterior a tu nacimiento

Aún no es tiempo para el otro fantasma

Tu muerte te afectaría profundamente
Jamás podrías recuperarte de tu muerte

Me pusieron en una camilla y me metieron al quirófano
Al otro lado se ve el infinito qué miedo

Tengo un hoyo en el alma
por el cual se me escapa el cuerpo

El médico me abrió la arteria que pasa por la ingle
y empecé a delirar

Aquí en este mar que llaman el inconsciente
hay unas lianas que se te enredan en el cuello
lianas azules lianas rojas lianas incoloras
que se te meten por la boca y no te dejan respirar

Los otros los que estaban conmigo en el agua frígida
rodeados de pedazos de hielo me dijeron:

Somos todos pasajeros del Titanic

El inconsciente es un árbol lleno de pájaros muertos
que se echan a volar cuando uno menos lo espera

Escucho el ruido de serruchos que cortan tablas
de martillos clavando clavos

Viene del astillero de la muerte y no se oye con los oídos

Somos árboles ambulantes en la vía pública
soñando con ser barcos o aspas de molino

pero no leña en la hoguera
donde las llamas bailan y se ríen y contorsionan

como si estuvieran en una orgía las muy cochinas
striptiseras del cabaret de la muerte

El médico me abrió la arteria que pasa por la ingle

Estuvo mucho rato adentro de mi aorta
sacando la nieve con una pala

El camino hacia el corazón está limpio
y mi sangre empezó a fluir

Entraron mi mujer y mis dos hijos pequeños
y me acariciaron las manos llenas de pinchaduras

Soy inmortal les dije al menos por ahora
y caí profundamente dormido

Desperté adentro de una pintura del Bosco
entre tubos y alambres conectados a máquinas

Pero aquí no hubo ni extracción ni piedra ni locura
Solamente un sujeto perfectamente lúcido

Se me acercó un arcángel y me dijo: Soy Tammy
Era más dorada que el sol y estaba atravesada por la luz

Un ave vuela de las cenizas de mi corazón
un ave roja que palpita y canta

La muerte es una buena maestra
cuando te habla al oído y se retira

En febrero de 1998 escribí *La muerte es una buena maestra*. Como puede verse, el escenario es un hospital, y el protagonista, un hombre que es operado después de sufrir un ataque al corazón. Nunca entendí ni por qué ni a propósito de qué había escrito este poema. El tema no podía ser producto de una experiencia personal, porque jamás tuve ni la más leve molestia al corazón. Saqué una copia impresa y la guardé en un cajón de mi escritorio. En octubre de ese mismo año sufrí un infarto al miocardio y terminé en la mesa de operaciones de un hospital de Iowa City. Durante mi convalecencia me puse a revisar y a ordenar mis papeles. Ahí me reencontré con el poema y pude comprobar con estupor que el texto ya sabía lo que iba a suceder ocho meses después. Esto me llevó a una lectura retroactiva de mis poemas desde esta nueva perspectiva. Descubrí que en varios de ellos había estas profecías que podríamos llamar “privadas”. No son profecías ecuménicas o planetarias como las de Nostradamus, sino premoniciones de alcance puramente personal como la que acabo de describir.

PERÚ, 1940. De 1969 a 1973, vive México; en París hasta 1986 en que regresa a Lima para enseñar en la Universidad Nacional Mayor de San Marcos. Desde 1993 reside de nuevo en París donde es profesor de la Universidad de Picardía, en Amiens, entre 1993 y 1997. Dirige la Asociación Amigos de César Vallejo. Sus últimos libros salidos de la imprenta datan del año 2000. En Lima publica *Y sigo por tu aire* y en París la edición bilingüe de *L'éclat de ton corps* con prólogo de Bernard Noël. En 2000, la Biblioteca Nacional del Perú publica su ensayo *La poética póstuma de César Vallejo*. Su obra poética antologada en un tomo, *El ojo de la piedra. Antología personal 1965-1991* está en curso de publicación en París.

1. Mi primer poema tenía la impronta de Vallejo. Mi primer libro es *Los días hostiles* (1965). Contó mucho que el editor fuese Javier Sologuren, quien me dijo que mejor espere a hacer otro libro cuando le pedí que me publicara *Playa sola*, el primer libro escrito. También contó mucho haber conformado el grupo La Peña Negra con Rodolfo Hinostroza, Marco Alcántara, Gilberto Yábar Váldez (Cusco 1940-Plancoët, 2006) y Marcos Sertzen; la última cooptación fue Edgardo Tello (que murió como guerrillero en 1965). Este grupo tenía conversaciones contradictorias con grupos que practicaban una poesía social y se situaba distante de la poesía pura. Creo que eso se refleja en *Los días hostiles*, que podría calificar de poesía de la experiencia interior, pero también denuncia la enajenación contemporánea. Tuvo buena crítica; amigos mayores me hicieron ver que tenía un ritmo interior propio, sincopado. Recuerdo que lo escribí en pocos días. Tal vez en una semana. Cuando terminé esa experiencia sentí que había entrado en diálogo con la poesía. Intuí que el camino no iba a ser fácil. Pero que la alegría de vivir implicaba la poesía.

2. Los del grupo La Peña Negra nos pusimos como meta *estudiar* la poesía peruana con ojos críticos, pero era difícil no mostrar entusiasmo. Por ejemplo, ante la delicadeza de José María Eguren. Hice un poema sobre las Calles de Chucuito, puerto pesquero del Callao. Paralelamente nos interesaba la gran poesía internacional. De esas lecturas puede ser que *Himnos a la noche* de Novalis me haya marcado por su visión trágica. Y que a esa visión haya encontrado su opuesto, la poesía lúdica cargada de gran sentido, en algún libro de Henri Michaux. Es muy probable que en *Ecuador*. Estoy tentado a creer que el poeta inventa a sus lectores. Si me apoyo en la teoría de la recepción, diría, con palabras sencillas, que el poeta recoge los que está en el aire; dice lo que muchos están sintiendo, y si lo dice de una manera válida, convincente y singular llega a inventar a su lector. El poeta cuando llega a formular eso que está necesitándose que se diga, es el primer sorprendido. Este es un momento de gran invención. Pero no debe preocuparse de

ningún efecto de su trabajo. Digamos que el poeta es una correa de transmisión. Para ello tiene que entrar en un momento privilegiado: de armonía con el mundo, de armonía consigo mismo, incluso si su angustia de mal de vivir es intensa.

3. Busco que en mi poesía salga la voz del otro que llevo conmigo mismo. Por eso mi segundo libro se titula *Palabras al hermano que me habita* (1968).

Para mí, primero es el ritmo. Antes de *Los días hostiles*, escribí gran cantidad de poemas. Una mínima parte conformó el primer libro que organicé, *Playa sola*, que en 1965 obtuvo una mención honrosa. Es la única distinción que se le ha hecho a mi poesía. Y es la que me sigue enorgulleciendo. El primer premio lo ganó póstumamente Javier Heraud. Vuelvo sobre el ritmo. Lo aprendí leyendo, con ese fin, a Vallejo. Especialmente *Poemas humanos*. Vallejo me permitía explorar el lenguaje escrito desde lo hablado. Hacer un verso de expresión directa castigado y al mismo tiempo cargado de un ritmo interior de la confesión existencial desencarnada, me permitió lograr, me parece, una voz propia. Con la imagen tenía un problema. Me di cuenta de que la poesía surrealista peruana había dado formidables libros como los de Wetsphalen, como el primer Eielson. Era difícil decir lo suyo por esa vía; sabía que no podía ir más lejos. Traté sin embargo de apoyarme en el lenguaje lujurioso de Saint John Perse; el producto de esta influencia está en los poemas publicados en la antología generacional *Los nuevos* (Lima, 1967). Luego viajé a México y estuve entusiasmado con la poesía conversacional que se practicaba mucho en Hispanoamérica, especialmente en Perú y Cuba. Era una manera de hacer positivo mi exilio voluntario.

4. Es probable que, en efecto, mi poesía sea una reflexión sobre el poema. Desde el primer libro, *Los días hostiles*, donde hay un poema titulado “La poesía”. Incluso en mi libro más “exteriorista” *Ahora mismo hablaba contigo Vallejo*, hay buen número de poemas que hacen referencia a la poesía, que buscan demarcarse de la poesía misma de la cual soy deudor. No quiero presentarme como un poeta con una gran unidad en su producción. Eso no es posible. Ese libro me dio algunas satisfacciones, pero me di cuenta, sin embargo, de que esa línea no era enteramente mía. Tenía que comenzar de nuevo de cero. El producto de un nuevo registro es *Identidad* (1982). En la revista francesa *Change* encontré un poeta norteamericano, Spicer, que me incita a practicar la experimentación. Son los finales de los setenta. Todo ello estaba en relación con la preparación de una maestría y de un doctorado. Por fortuna escogí estudiar *Rayuela*. Me permitió ponerme al día en “la revolución del lenguaje poético” (Kristeva). Este libro, *Identidad*, permitió el cambio de mi práctica poética. Las exploraciones se decantaron: seguía fiel a la influencia de la poesía póstuma de Vallejo, a la que se agregó, de manera preponderante, la del poeta francés Bernard Noël. En este libro se encuentra lo que puede ser mi voz propia, si tengo voz propia. Al menos en relación con la poesía peruana. Libro que los jóvenes poetas de San Marcos estimaban (enseñé allí del 86 al 92). En ese periodo escribí cinco poemas comprometidos, dando cuenta de una interioridad desgarrada por la “guerra interna” que vivía mi país. Se los mostré a Saúl Yurkievich y a Bernard Noël. Noël, una de las voces más importantes de la poesía francesa

contemporánea, me dijo: los traducimos. Cosa que hicimos en el instante. Creo que son uno de mis mejores momentos. Están en *Del que dijo no en el inicio* (1988). La forma es hermética y el sentido de denuncia, por paradójico que parezca.

5. En *Los días hostiles* (1965), empleo el yo con absoluta suficiencia, bajo el influjo de Vallejo y de la poesía surrealista. En *Ahora mismo hablaba contigo Vallejo* (1976) el hablante poético tiende a emplear un “nosotros”. En *Identidad* (1982) el “yo” se diluye, no tiene una identidad cierta. Si empleo el “tú” para hablar del “yo” es para tratar de ser incisivo, impugnador. Y el “él” obedece al desdoblamiento. En mis poemas últimos la presencia de “él” es más frecuente. Permite, presumo, dejar que se exprese más a flor de piel el inconsciente.

6. A pesar de que vivo en el extranjero una treintena de años, mi poesía tiene mucho que ver con la poesía peruana. Es algo tremendo tener poetas como César Vallejo y Martín Adán, Westphalen, Eilson, Blanca Varela, Carlos Germán Belli y Pablo Guevara. Últimamente, me acerco a la poesía española contemporánea: Juan Ramón Jiménez, Federico García Lorca, José Gamoneda y Andrés Sánchez Robayna. En mi generación, soy uno de los pocos que reconoce una influencia de la poesía francesa. Debo mucho a Eugène Guillevic, Franck Venaille y Bernard Noël. Me interesa un poeta francés del tiempo de Vallejo, Pierre Jean Jouve. La lectura asidua de Paul Celan me ha dado más confianza en la experimentación, que no tiene nada que ver con la evasión del mundo ni el ludismo gratuito.

7. Que hagamos nuestra la “lección” de los formalistas rusos (1915-1930) que proponían: *tradición e innovación*. Y, sin temor a hacer generalizaciones, pienso que la historia de la poesía occidental —en la que los latinoamericanos estamos inscritos— obedece a esas nociones. No sé si actualmente tenga algo que inculcar, ya no soy “catedrático”. En una conversación amical es muy probable que a un colega joven le diga que sigamos poniéndonos metas altas, alta la barra.

8. La buena poesía sigue hablando de la realidad de los contextos, a pesar de que los contextos se hacen más complejos, de que exigen una poesía compleja. Sí, el papel que le concedo al poema es “donner un sens plus pur aux mots de la tribu”. Estos años de-sa-pa-ci-bles son cruciales como los de entreguerras y los de la Segunda Guerra Mundial: se destruyó un orden y se creyó haber fundado uno nuevo. Ahora, sin ser alarmistas, se puede comprender que la realidad social es, incluso, más que cruel y de cierta regresión porque se roza con el grado cero, con el agujero negro. Chernoville está ahí como prueba de los destrozos irremediables de la naturaleza. La inmensa mayoría de habitantes de Latinoamérica, de África sufren, además de su pobreza, los estragos interiores también irremediables. No, nada nos permite dejar de lado un cuestionamiento consecuente, vigilante.

9. He afrontado la poesía como una cuestión de trabajo con el lenguaje. En mi libro *Y sigo por tu aire* (2000) retomo el intento de pensar en el poema. Son poemas cortos, reflexivos. Los que estoy escribiendo ahora tienden a ser más desarrolla-

dos. Al mismo tiempo son confesionales, y hay partes en ellos en que seguramente habla la parte oscura de mi ser.

10. Desde *Identidad* me defino como un poeta experimental. Lo local en mi poesía, desde los años ochenta, está en el lenguaje hablado. Busco lo hablado en la escritura. Esa ha sido una manera de hacer mía la preocupación de que el poema diga la tensión interior provocada por nuestro tiempo. Me apoyo en el lenguaje hablado en contrapunto con el lenguaje de la tradición poética. He intentado afrontar las preguntas primeras en el poema. Que el poema diga quién soy, que deje hablar al doble; me interno en el buceo interior, situándome inserto en la especie. Hace ya tiempo que no confío que el impulso, el envión interior tenga que venir del consenso con mi tiempo. Mi referencia en el poema (y en mi ética) sigue siendo Vallejo.

11. Sí, vivimos el descreimiento mutuo. Pero es necesario reaccionar contra un pensamiento consensual. Un poeta exigente debe pretender estar al margen. Al margen de las palabras de su tribu.

12. El poema, el ludismo, la sed

laten en ti bestias felices:
música al borde del abismo.
ANTONIO GAMONEDA

filosa liana de nieve o la frase infinita
la del tumulto de dentro, así a nada
nos conduzca, a nada, sólo
donde habla lo oscuro, la sed

creyendo saber algo y no sabiendo
sino entre tinieblas estar, tentando
tentando el gavilán vado atravesar
franquear cabos, cúmulos
mas no para que digan

sí con ilusiones y muchas
con incertidumbres y muchas
espectral
y diciendo: cedan, ríndanse
albas de los sinuosos lucífugos

compostura a espuestas
andenes y sus aras y sus crines
a danzar la danza, decápadós

sí, lo indecible tiene que ser dicho
el exceso.

El “exceso” apunta a la desmesura; esta palabra es el contrapunto, el opuesto al verso “espectral” que sugiere una conciencia desgarrada. El exceso es la posibilidad de encontrar una cierta unidad entre sentimientos antípodos. Es una palabra muy usada en mi última producción y tiene una carga vital, creo, fuerte: tal vez connote lo desconocido. Tal vez quiera dar cuenta de una inestable pero posible reciente alegría de vivir, no obstante ser consciente que la realidad que se está viviendo a nivel planetario no invita a entusiasmo ninguno... Las formalizaciones en este poema son manifestaciones del *arte poética* abrazada desde los años ochenta. La formalización tiene su contraparte en la persecución de una escritura que trata de liberarse, en el momento de su producción, de la carga consciente. Por cierto, mucho de lo que se acaba de explicar, se acaba de descubrir.

CLARA JANÉS

ESPAÑA, 1940. Poeta, novelista, ensayista y traductora española. Hija del famoso editor y poeta Josep Janés. Es licenciada en Filosofía y Letras y Maître des Lettres por la Universidad de la Sorbona en Literatura Comparada. En 1997 obtuvo el Premio Nacional de Traducción por el conjunto de su obra. Por su poesía ha recibido los siguientes premios: Premio Ciudad de Barcelona 1983 por *Vivir*, Premio Ciudad de Melilla 1998 por *Arcángel de sombra* y Premio de Poesía Gil de Biedma por *Los secretos del bosque*. Parte de su obra, traducida a más de veinte idiomas, está en los siguientes volúmenes: *Las estrellas vencidas* (1964), *Límite humano* (1974), *En busca de Cordelia* y *Poemas rumanos* (1975), *Antología personal* (1979), *Libro de alienaciones* (1980), *Eros* (1981), *Kampa* (1986), *Fósiles* (1987), *Rosas de fuego* y *Diván del ópalo de fuego* (1996), *La indetenible quietud* (1998), *El libro de los pájaros* (1999) y *Paralajes* (2002).

1. Música y luz fueron mis primeros motores poéticos. Mi primer poema fue escrito en el colegio a los seis años; en el mes de mayo se nos pedía escribir cada día una frase a la Virgen. Hice varios poemillas de tres versos. Los publicaron en el boletín escolar. Conocía ya el *Vivo sin vivir en mí* de Santa Teresa y algo más.

2. Nunca he pensado en los lectores, sólo en un momento en los auditores. Mi árbol genealógico empieza con esos versillos de Santa Teresa, siguen Manrique, Verlaine en la infancia –hablo de hasta los ocho años–. Luego no siento motivo fuerte hasta las lecturas de la universidad: Quevedo, San Juan de la Cruz, García Lorca y Jorge Guillén. De ahí salto a Eliot, Ungaretti, Holan, Trakl, Ilhan Berk, Ramos Rosa, Bobrowski...

3. Primero es el ritmo, y siempre sigue el ritmo como columna vertebral. En cuanto a la voz propia, soy yo en diálogo casi siempre, aunque generalmente no explícito.

4. He formulado poéticas y he escrito ensayos sobre poesía. *La palabra y el secreto* es una de las claves. Tengo más, conferencias diversas, textos... La poética está, de hecho, en casi todo lo que uno escribe de modo implícito. Mi novela *Los caballos del sueño* encierra una poética, *El hombre de Adén* otra, no digamos *La voz de Ofelia* que es directamente la historia de mi poética.

5. Uso el yo y el tú y el él en una mezcla confusa, ¿quién eres tú si no eres yo o nosotros?

6. Sintonías pocas: María Victoria Atencia y Antonio Gamoneda, y tanto como sintonías son entusiasmos.

7. Sólo una cosa diría: la humildad.

9. No entro en este debate y, por otra parte, el lenguaje es un instrumento, soy de los que creen que la poesía “es lo que queda cuando desaparecen las palabras”, como afirma el poeta turco Fazil Hüsnü Dağlarca.

11. La poesía asume todo lo que asume el ser humano, que es el que canta.

12. **La casa de Mazandarán**

a Askari Pashaí

Mientras nos cercaba la noche,
subimos a la araucaria.
El tiempo se mecía en el columpio.
El amor dormía en la frescura de la hierba.
Un eco de antiguas danzas
se arremolinaba en torno al nogal
y el recuerdo de los potros estremecía los campos.
Sobre la casa silenciosa
Marte imponía su estirpe
mientras los tenaces grillos
apuntalaban la oscuridad.
Toda la vida transcurrió en aquellas horas:
el deseo inicial se desgarró entre las zarzas,
la música atravesó los espejos,
un pueblo doliente apareció en la negrura,
los amigos muertos, en el llanto.
Pero la mano del aire se posó sobre el dolor
y en la voz del muchacho se desangró el pasado.
Se amansaron las sombras.
El amor dormía en la frescura de la hierba.
¡No te despiertes,
no entres en la rueda!
Y coronamos de jazmines la aurora.

Cuando abrió los párpados

floreció un poema.

Este poema, último del libro *Fractales*, significa para mí la evidencia de que el poeta no es un ser ensimismado como muchos se empeñan en decir, ni encerrado

en su torre de marfil. Procede de una experiencia real: una noche, con una amiga y dos poetas jóvenes en el norte de Irán en una casa prestada maravillosa. De pronto, uno de los muchachos se pone a llorar desconsoladamente, el otro se sube a un árbol y canta con melancolía, la chica, más jovencita que nadie, se asusta, yo empiezo a adivinar qué sucede. Era cerca de la ciudad natal de los chicos, pensé que tal vez tenían recuerdos de la guerra Irán-Iraq, empecé a explicárselo a la muchacha. El que estaba en el árbol bajó y dijo que era así: muchos muertos, muchas desgracias y no habían querido volver, lo hacían para enseñarme su hermosa región. Tardó mucho el que lloraba en dejar las lágrimas, Yo veía cómo la historia aparecía completa en un instante, como pesaba en seres inocentes con toda su crueldad. Finalmente, ellos se durmieron en el jardín, yo me quedé toda la noche en vela y escribí luego ese poema.

¿Qué me descubrió? Precisamente esto, y de modo concreto que la veta poética de “protesta” que más acentuadamente surge en uno de mis primeros libros, *Libro de alienaciones*, no había desaparecido. Estaba ahí soterrada. De hecho luego publiqué un libro, *Huellas sobre una corteza*, que son cuatro largos poemas, uno dedicado a los poetas combativos, otro a la mujer y su duro destino —cuyo motivo originario eran los *landays* de las mujeres afganas— y el último escrito con motivo de la quema de la biblioteca de Bagdad.

RODOLFO HINOSTROZA

PERÚ, 1941. Vivió en Cuba a comienzos de los años sesenta, y durante la “crisis de los cohetes,” escribió “La Noche,” uno de sus cantos epocales más conocidos, que formó parte de su primer libro, *Consejero del lobo* (1963). Vivió después en París, donde al impulso de mayo del 68 desarrolló una estética de exploraciones formales y afirmaciones libérrimas. En 1970 obtuvo con *Contra Natura* el premio Maldoror convocado por Barral Editores. Por su relato *El Benefactor* obtuvo en 1987 el Premio Internacional de Cuento Juan Rulfo, otorgado en París por Radio Francesa Internacional. Ha publicado tres libros de poesía, dos novelas, obras de teatro, un *best seller* titulado *El sistema astrológico*, que tuvo un tiraje de ochenta mil ejemplares en España con Barral Editores, y un tratado de gastronomía peruana. Una muestra de su obra es *La extensión de la palabra* (México, Aldus, 2006).

1. Mi padre era poeta, pero yo recién me di cuenta de lo bueno que era cuando leí un poema suyo en la revista *Folklore*, “Elegía a la muerte de la Engracia”, que me sigue pareciendo estupendo, me sentí orgulloso de que fuera de mi padre, y soñé con escribir un día así...

2. Seguramente las *Hojas de hierba*, de Whitman, que fue mi libro de cabecera en mi adolescencia. Regalo de mi padre. También los sonetos de Garcilaso, las rimas de Bécquer, muchas de las cuales me aprendí de memoria...

3. Sólo comencé a publicar mis primeros poemas cuando encontré mi propia voz. Antes no. No me quise apresurar. Yo creo que el ritmo lo invade a uno, y las imágenes se acomodan a él.

4. Cada uno de mis libros viene con su propia poética, que está implícitamente formulada en cada uno de ellos. Si alguna vez formulase una poética, esta tendría que abarcar todos los géneros en los que me muevo, y hasta me tienta hacerlo.

Uno de los primeros cuentos que escribí en mi adolescencia –porque yo empecé como cuentista, y hasta publiqué un cuento en *La Crónica*– se llamaba *La perla*, y trataba de un hombre que se traga un grano de arena y le crece una perla en el estómago. En esa época yo no conocía para nada el psicoanálisis ni su simbología, que puede muy bien interpretar este tema como una “envidia de maternidad” del macho, que algunas tribus primitivas escenifican en ritos y ceremonias... A mí me parecía una metáfora de la creación literaria, porque la perla iba creciendo y cambiando de color según las emociones del sujeto, que no cesaba de hablar de su perla. La cosa terminaba mal desde luego, porque la perla iba creciendo y crecien-

do dentro del desventurado personaje, como un cáncer invasor, y el hombre terminaba por morir en el rincón de una cantina... Unos borrachos lo despanzuraban para apoderarse de la perla y no encontraban nada...

El cuento se me perdió, misteriosamente, y desde luego nunca lo publiqué, pero siempre me anduvo trotando en la cabeza esa poderosa imagen del hombre embarazado de una perla, que sin que yo me diera cuenta, ni tuviese una vaga conciencia de ello sino hasta hace apenas unos días, se iba a convertir en el eje de mi poética. Quiero decir que la única y tenaz constante que yo encuentro en mis obras es esta imagen de un ser que lleva adentro a otro ser, como las muñecas rusas, expresada en todos los géneros, prosa o verso. Porque en mi caso y justamente por la diversidad de géneros que practico, es necesaria una fórmula inclusiva, una poética global que, yo creo, ya estaba formulada en ese cuento que se me perdió.

La cosa es que, desde *Aprendizaje de la limpieza*, que es virtualmente mi primera obra literaria en prosa, se va a plantear para el conjunto de mi obra subsiguiente, sin intervención consciente de mi parte, una suerte de “metapoética”, un *leitmotiv* capaz de adaptarse a todos los géneros en los que estoy incursionando. Es decir que hay un pre-sentimiento en común que recorre mis cuentos, mi *nouvelle*, mi novela, mi teatro, mis ensayos, y llega hasta mi poesía, y dice que la realidad no es lo que parece, que si hay una muñeca dentro de otra muñeca es porque estamos manejados “desde adentro” por fuerzas que no dominamos, y que actúan siguiendo fines que desconocemos, que pueden ser exactamente opuestos a los que se muestran. Y esto se presenta formalmente como una “segunda escena”, encerrada dentro de la primera, que establece la ambigua relación del artista con su obra.

Mi siguiente novela, *Fata Morgana*, comienza donde termina la anterior e incluso ambas se traslapan en los primeros capítulos, pero el tema central de este libro es justamente la elaboración de otro libro. Pero no cualquier libro, no se vaya a creer, sino nada menos que El Libro de Mallarmé, el sueño del poeta sobre el libro total, el que lo comprende todo: “Todo en el mundo existe para culminar en un libro,” dice Mallarmé, y el libro se plantea como un microcosmos dentro del macrocosmos, un mundo dentro de este mundo.

En la nueva versión de esta novela, le he restituido su verdadero final, simétrico al principio, y queda mucho más redonda, y quiero decir más auténtica que la vez anterior, que terminaba con una incongruente quema del manuscrito. Ahora termina con el autor descubriendo que su inconsciente sigue manejando los hilos de su vida, y termina escribiendo la presente novela, *Fata Morgana*, y ya no la novela total, contando la realidad que anida detrás del espejismo. Pero formalmente se lee como una novela que contiene varios fragmentos de otra novela que no se llega a escribir, sino para llegar a este resultado literario.

Pasemos revista a los cuentos, en los que, a pesar de su brevedad, se da una situación formal muy similar:

En *El Benefactor*, su protagonista Francisco Orihuela es en apariencia el genial novelista candidato al Premio Nobel, pero en realidad es un testaferro del verdadero autor de las novelas, que es el Creador, mientras que él es solamente el Procreador. El Creador trae el soplo divino, el Procreador es el que pone la cara. Hay que buscar siempre detrás de la cara....

Aquí ya se exagera la idea de las muñecas rusas, porque este breve cuento viene preñado de varias novelas, que son contadas y comentadas en el texto: “Las muelas de Santa Apolonia”, “El pavo a la Moctezuma”, “Antecedentes de Eniac”, además de la trilogía llamada “La ley de Gamov”, compuesta por los tomos “El largo viaje”, “Los hombres de frontera” y “El regreso”. Esta trilogía en mucho se asemeja a la idea de el libro mallarameano de la anterior novela, pues su último tomo lo explicaría todo, nuestro destino, nuestros orígenes, el tiempo, la vida, todo. Todo... Y claro, este tomo jamás se llega a escribir. Pero me di el lujo de contar, en un solo cuento de 20 páginas, 6 novelas diferentes, como una especie de revancha contra los novelistas, y creo que por eso fue premiada...

En el extremo simétricamente opuesto está *El Muro de Berlín*, donde un escritor, el novelista Hector Arnao, atendiendo solamente a su ambición de grandeza y renombre, intenta “parchar” la realidad, usurpando la identidad de un héroe muerto, escenificando un libreto teatral con ayuda de actores para confundir los hechos y lavarle la cara políticamente al novelista, huevar al comité del Premio Nobel, desviar el rumbo de la historia. Es otra vez una ficción dentro de otra ficción, una ficción que intenta suplantar a la realidad. Pero la realidad sigue su sabia y misteriosa ruta ya trazada, aún quedan muchos testigos vivientes de los hechos, la terca realidad no se deja sobornar, y la ficción se desmorona ante ella, porque su autor es un simple Procreador, uno que no tiene el soplo divino, y no es capaz de crear mundos que rivalicen con la realidad... Sólo lo mueve su inmensa vanidad. Por eso su biógrafo Mandel, asqueado de los literatos y hasta de la literatura, renuncia a las letras y se dedica a la gastronomía...

En *Memorias de Drácula*, el famoso conde de Transilvania instala en pleno Londres pragmático y racionalista de fines del siglo XIX, una colonia de vampiros de los Cárpatos. Este texto relata los avatares de este “mundo dentro del mundo”, de esta comunidad de vampiros marginal y minoritaria, que es ninguneada, perseguida y victimada, hasta que los vampiros se alzan con el poder, y vampirizan al mundo entero, volviendo la tortilla de modo espectacular. Con una publicidad de choque, realizada por estos locos compadres surrealistas Dalí y Buñuel, todo el mundo clama por la inmortalidad, y el mundo se vampiriza, continente tras continente, segundo tras segundo. La realidad humana es reemplazada por otra infinitamente superior, con sus incomodidades es cierto, vivir de noche y dormir de día por ejemplo, pero al menos somos inmortales, y tenemos toda la eternidad para pensarlo.

En *Memorándum* también hay el tema del mundo paralelo, el Mundo de la Memoria, que coexiste con el nuestro, y se apresta a invadirnos pasando por la puerta entre los dos mundos que es memoria artificial del profesor Volker. La maqueta que manda a construir el inspector no es sino un mapa de su mente, la materialización de un Lugar de Memoria donde está encerrada, como en el anfiteatro esférico de Giulio Camillo, la memoria de nuestro mundo.

Y es por allí que se infiltran, como sofisticados virus informáticos, los Seres de Memoria... Debemos suponer que ese otro mundo es una réplica del nuestro, pero en rubio, en frío, en dolicocefalo y en nazi. Realidad y ficción están separadas por un velo tan tenue, que cuando Waltraud desaparece ante nuestros ojos recién se sabe, vertiginosamente, que todo lo imaginario en realidad ha ocurrido.

En *Variante Pasamayo* Apariencia y Realidad no pueden estar más disociadas, porque en el cuerpo de un hombre se instala el alma de otro hombre, en el cuerpo de un actor de cine se instala el alma de un narcotraficante. Aquí vamos de frente al tema del doble, del alma que sale de su cuerpo para ocupar otro cuerpo por breves horas, desalojando al alma que antes lo habitaba. Y de pronto el narco se desdobra y se mira desde el techo haciendo el amor en un cuerpo que ya no es el suyo, que es el de un actor que representa el papel del policía que lo va a matar, en la película sobre narcos que se está rodando en los Baños de Boza, y el alma del narco se mete en el cuerpo del actor como una muñeca dentro de la otra... Un alma dentro de otro cuerpo, un injerto malévolo que el otro cuerpo rechaza, una ficción dentro de otra ficción...

En *Las Leyes del amor* se vuelve al tema del creador, que esta vez es un astrólogo que escribe un artículo sobre “Las leyes astrológicas del amor” que una revista especializada le ha solicitado. Frecuentemente en mi obra hay alguien que escribe algo... Rafael Yabar, convaleciente de una feroz hepatitis en el Cuzco, se ve obligado a vivir dos años en un recinto cerrado, una suerte de Palco Colonial sobre los techos de la ciudad imperial, y la cama cúbica de su convalecencia se convierte en un microcosmos, en el diván del analista, en una suerte de laboratorio de investigación sobre conductas eróticas humanas, donde trabaja en su computadora sobre vastas bases de datos astrológicos. ¿Qué es el amor, que ve uno a través de las apariencias, qué flujos energéticos, qué sonrojos y calores, qué trenzas fulgurantes de deseos se desencadenan a la primera mirada... Existen unas leyes físicas, inmutables, que acercan a los seres humanos hasta la incandescencia, o los distancian hasta el olvido? Mi héroe no puede sino fracasar, bien entendido, porque sería un verdadero escándalo que triunfase, de modo que tropiezo con el amor, es víctima de un inesperado flechazo de Cupido que contradice burlescamente sus leyes, pero cumple con entreabrir las puertas del misterio.

Desde *Aprendizaje de la limpieza* se va a plantear para el conjunto de mi obra subsiguiente, sin intervención consciente de mi parte, una suerte de “metapoesía”, un *leitmotiv* capaz de adaptarse a todos los géneros en los que estoy incursionando. Es decir que hay un pre-sentimiento en común que recorre mis cuentos, mi *nouvelle*, mi novela, mi teatro, mis ensayos, y llega hasta mi poesía, y dice que la realidad no es lo que parece, que si hay una muñeca dentro de otra muñeca, es porque estamos manejados “desde adentro” por fuerzas que no dominamos, y que actúan siguiendo fines que desconocemos, que pueden ser exactamente opuestos a los que se muestran. Y esto se presenta formalmente como una “segunda escena”, encerrada dentro de la primera, que establece la ambigua relación del artista con su obra.

5. El Yo va y viene en el poema, es lábil, no es enteramente cierto, algo hay de ficción o de licencia en él. En todo caso el Yo poético no es confundible con el Yo psicológico, que es mucho más macizo.

6. Mi obra poética tiene una vertiente de ruptura con la retórica castellana de los años treinta-cuarenta, y eso es lo que ha servido de ejemplo a otros autores, otras generaciones. Pero no toda mi obra literaria es de ruptura...

7. Que todo género se puede y se debe practicar con el mismo rigor que se aplica a la poesía, con la misma exigencia de perfección y profesionalismo. No es cuestión de ser un poeta que, además, escribe cuentos, novelas, ensayos, teatro, etc., los cuales son medidos con otros raseros que el poético, mucho más complacientes. Es cuestión de plantearse como un *dichter*, que intenta hacerlo todo bien y en todos los géneros que abarque, sin esperar complacencia alguna por parte de la crítica y el público lector.

9. Supongo que más notoriamente en mis dos primeros libros de poemas, aunque sombra y luz siempre nos acompañen...

10. Mi condición local, si la entendemos como peruana, no ha gravitado mucho, o ha gravitado desde lejos en mis primeros poemarios, que fueron concebidos y escritos en el extranjero, por lo que algunos me han acusado de un excesivo cosmopolitismo. Esto ha sido corregido por mi último libro, *Memorial de Casa Grande*, que se refiere a mis raíces familiares, nacionales, culturales, etcétera.

11. Lo difícil es hacerse escuchar. Hace poco un amigo mío me confesó que no sabía escuchar, que sólo fingía hacerlo mientras esperaba el momento de hablar, y esto es algo que degrada todo acto de comunicación, incluyendo a la literatura y a la poesía. Todos queremos hablar, hablar, hablar, ya no sabemos escuchar...

12. “Canción de la inglesa,” que fue abundantemente comentado por el poeta Pablo Guevara, recientemente desaparecido. Fue el resultado del *shock* que me provocó la muerte de Luis de la Puente Uceda en la guerrilla, una suerte de respuesta inmediata al suceso. Ese poema me dio el tono que emplearía en mi libro *Contra Natura*, y al final fue excluido del libro, como “Moisés de la Tierra Prometida”.

Canción de la inglesa

A Alita

Un canto shakesperiano sobre el mercado de Lince: eso ha sido
Y antes que me repitan que la rebeldía no conduce a nada
Veneraré las fotos de los padres
de rodillas [sic]. “He is very sick” dijo la inglesa
poniendo las tetas sobre la mesa. Ginebra y el estrépito. Un
Cristo de Rouault con mangas verdes. “Campos verdes” corrigió
y sin duda cantó algo de Haendel
y yo vi las colinas de Grecia, y algo
perfecto y plástico que íbamos a forjar con nuestra fe, y vi
cómo es que un unicornio se para
sobre sus cuartos traseros y te habla con voz de barítono:
“El futuro es una fea palabra entre estas gentes, y sin embargo tú
sufres por pronunciarla”

Y antes de las tres de la mañana
hubo algo, un tumulto en los pasadizos, un
malentendido en los dormitorios entre risas agudas

Where'er you walk
cool gales shall fan the glades.

Cantó. Y afuera

un espantoso grito

Ricardo III, Act. II:

“Han matado a Luis de la Puente!”. Y nosotros, y la
muchedumbre

dónde estábamos que no nos arrojamos a las calles
fluyendo como leche hacia el corazón de la ciudad!

Y la lucha

arreció. Plaza de Armas cubierta de cadáveres,
Cuartel de Santa Catalina agujereado por obuses. La foule
ensangrentada
cantando por las calles. “Es la revolución, es la revolución
hijo de mi alma!”

Como en los cuentos de hadas

Eh! Eh! Esta vez

no habrá un atronador velorio

sino algo más callado, que resbala como miel o lágrimas sobre la
faz.

Canto de reconciliación y tragedia sobre el mercado de Lince. No ha
pasado nada. Todo se olvidará. Somos tantos los sobrevivientes, que
acaso no lloraremos más, que acaso
volveremos el lujoso rostro atormentado al llamado de la Voz.

Canta la inglesa: “Oh noche shakesperiana, oh
noche shakesperiana...”

Y en la madrugada lavé mi cuerpo
en los baños del 900, entre burlas y risas de aquellos elegantes.

Y lavé mi cuerpo.

Y no volví a soñar.

(Lima, 1965)

BOLIVIA, 1941. Trabajó en el diario *Presencia*, de 1972 a 1998. Fue jefe de la sección cultural, jefe de redacción y director de *Presencia Literaria*. En 1969 obtuvo una beca de la Fundación Guggenheim. Es autor de cuatro novelas: *Tirinea*, *En el país del silencio* (traducida al inglés por Kay Pritchett y publicada por la editorial de la Universidad de Arkansas/1994), *De la ventana al parque* (reeditada por la UNAM/México e incluida en la serie Rayuela Internacional) y *Los tejedores de la noche*. Publicó dos libros de poesía: *Yerubia* y *La colina que da al mar azul*, y una obra en prosa titulada *Cuaderno de Lilino*. Algunos de sus poemas fueron incluidos en antologías de Aldo Pellegrini y Julio Ortega.

1. Ocurrió el 6 de agosto de 1958, en la ciudad de Salta. Me habían mandado a una escuela industrial con la ilusión de convertirme en tornero o mecánico, oficios que por lo demás siempre me atrajeron. Esa noche soñé que alguien me dictaba un poema, que yo transcribía en un cuaderno de margen holgado y rayas azules. Seguramente ese “alguien” tenía mucha autoridad, porque al día siguiente compré un cuaderno parecido, trasladé de mi memoria al papel el poema y, no contento con eso, escribí por mi cuenta, en el curso de varios meses, estrofas de las que apenas me queda un indefinible rumor. No fue mero azar que, al agotar las páginas del cuaderno, abandonara la escuela industrial y retornara a mi provincia, el Gran Chaco boliviano. En el tren, el cuaderno me empezó a incomodar, de modo que al llegar a mi pueblo lo introduje en una botella verde, que enterré a la orilla de la quebrada de Quarisuty. Jamás se me ocurrió desenterrarla. ¡Para qué! A estas alturas, es otra la vegetación de los alrededores y, por lo demás, los tapados del fondo de la tierra nunca están quietos. Del poema sólo recuerdo un verso: Imperios olvidados.

2. Hace varias décadas, alguien me preguntó por Rubén Darío y yo dije que no me incumbía su aventura. Con esa insolencia barata, propia de un tímido, me sustraje de la curiosidad periodística, que me infundía pavor. Nada me costaba confesar que la lectura de *Lo fatal* fue un hito en mi mapa imaginario, que la intervención de César Vallejo fue fundamental en mi vida y que un verso de Neruda –“lo primero que vi fueron árboles”– me pareció memorable.

Rómulo Gómez puede incorporarse a esa temprana lista sin achicarse por su linaje popular: lo leí a mis ocho años de edad, pero se me grabaron para todo el viaje sus versos largos, trabajados por el empuje sentimental del bolero, y la pasión en ciernes de quien nació para tallar metáforas sobre el amor y la muerte. Rómulo Gómez me enseñó que siempre andamos debiendo algo y que nada se conoce al divino botón. De su vida ignoro todo menos el suceso que lo define. Afin-

cado en Santa Cruz, frecuentaba boliches de todo calibre, incluidos los de mala fama, acompañado de un amigo al que le eran indiferentes sus efluvios poéticos, lo cual no les impedía beber como Dios manda y a dúo. Una noche, sin que mediara altercado alguno, su infaltable interlocutor le dijo:

—Rómulo, ahora vas a saber si la muerte es un sueño como vos decís —y lo dejó tendido de seis balazos.

En cuanto a lo segundo: sólo el poeta que inventa a sus precursores puede imaginar a sus lectores... Estoy seguro de eso.

3. Entiendo que uno está habitado por muchos individuos, que saben todo menos que son evanescentes. Desordenan la casa, se comprometen con la música de lo ido, olfatean el polen de la estación dorada, iluminan las penumbras de la memoria, se meten en honduras y aparecen en alturas; a salvo del tiempo fatal, conocen el único lado de la vida intocado por la muerte, quizás por eso ríen y corren como descosidos, y sólo se aquietan cuando oyen rezongar a la asmática realidad, de la que también dependen los indóciles seres de la imaginación.

En los sueños se dice todo a punta de imágenes, sin tropezar en palabras, y a un ritmo tal que lo fugaz se torna duradero en un tiempo subalterno. No es casual que en el mundo onírico voces desconocidas contradigan al diccionario sin empañar el entendimiento humano. En consecuencia, la fluidez que echamos de menos en la vigilia convive en nosotros sin mutilar sus alas, hechas de imagen y ritmo.

4. Quizás sin proponérmelo. El acto de escribir supone, de algún modo, formular una poética; así como el acto de pensar va contra la propiedad privada en la medida en que exige un despojamiento sin el cual no es posible un conocimiento de itinerario autónomo. Alguna vez, sin que le viniera al caso, recordé a medianoche una caña bambú e imaginé una víbora amarilla que, en la mera realidad, metía miedo a una legua a la redonda. Entonces, ¿no le venía al caso? Prefiero creer que hay una suerte de sincronía entre la reflexión y los presentimientos que nadie puede mensurar.

5. Sospecho que todo lenguaje poderoso es un río lleno de meandros. En consecuencia, el lenguaje directo es propio de una época empobrecida, que tiene suficiente con estilos pasados y cree que el uso del “yo” es requisito de la autobiografía, o mera debilidad del hombre sin sentido comunitario. Hecha esta salvedad, considero que hay cosas que se pueden decir en primera persona, en tanto que otras reclaman un resorte distinto. Una mala elección es fatal para la velocidad que corresponde imprimir a la escritura. Sucede entonces que el lector, interlocutor de fantasía, pasa a ejercer una superioridad profana.

6. Hace muchos años me dije a mí mismo: en las antípodas, alguien espera que tú hagas lo que tienes que hacer para conocerte. Así aprendí a esperar que alguien haga lo que tiene que hacer para conocerlo.

Lo primero que siento frente a un autor que me gusta, es la diferencia. Después encuentro las afinidades...

Para empezar, Bolivia es un país ajeno a las modas, lo cual ha sumido en la desesperación a muchos que quisieran ser universales porque dan por sentado que lo esencial, desmesura intolerable en esta época, es un continuo estorbo en una nación a trasmano de la historia.

A mí me tocó oscilar entre el analfabetismo elemental y la compleja trama de la erudición, desde la virtuosa tradición oral hasta la realidad virtual, entre el tiempo sin sombras y los conciliábulos nocturnos. En ninguna circunstancia me sentí excluido gracias a que la comunicación, chatarra en otras latitudes, conserva aquí su antigua inocencia.

Debo mucho a poetas y artistas que fueron maestros, a sabiendas de que no todos pueden serlo. En Bolivia, Jaime Sáenz, Óscar Cerruto y René Zavaleta Mercado. En el ancho mundo, H. A. Murena, Alejandra Pizarnik, Alberto Girri, Juan Rulfo, Enrique Molina, Aurelio Arturo, Horacio Quiroga, Marosa Di Giorgio, Clarice Lispector, Felisberto Hernández y los innumerables seres que salen de sus propios e inconfundibles abismos para encarnar la grandeza de no ser nadie.

8. Para el lector de poesía siempre habrá mucho de misterio en el hecho de que alguien la escriba. Y está bien que así sea, porque tampoco él ha descifrado los motivos que lo llevan a recalar en orillas donde las huellas del caminante se borran en cuanto se convierten en palabras. El lector de poesía, entrenado o incauto, se topa una y otra vez con luminosas arquitecturas verbales, con textos herméticos, con paisajes recién salidos de la mirada de un difunto, con vegetaciones de tiempos remotos, con cuevas que conservan el tufo de la soledad de nuestros antepasados. En cualquier caso, tiene la sensación de que la poesía es un mundo muy seguro, aunque nada la acredite como tal, aunque en apariencia poco tenga que ver con los apremios cotidianos, aunque a menudo se la aproveche para dar pábulo a la cursilería. A pesar de tantas confusiones, no es casual que la poesía siga reclamando para sí la atención de quienes consideran que en ella cualquier idioma refleja las insondables jerarquías de sus enigmas. Todo lo que hay de persuasivo en el ser humano proviene del uso de palabras surgidas del espanto para retener la belleza de estar vivos. Unos pueden probar la pertinencia de este aserto con los instrumentos de ciencias aledañas a las lenguas; a otros nos basta con arrimarnos a sus rumorosas metáforas en calidad de creyentes indocumentados.

Si esto concierne a la poesía, ¿qué decirles a los que la cuestionan por inoperante y la evaden en nombre de otros poderes? Que en su reino de amor no cabe la dicha de los complacientes, que el suyo es un universo sin pérdidas, anclado en el presente y con asideros fiables para los que equivocaron el rumbo o, simplemente, tienen otro rumbo. La poesía es una corajuda elección al lado de afanes que garantizan prestigios de mala índole, impropios del único animal que siente pasar el tiempo. Quizás siempre ha sido así. O tal vez no. De otro modo, ¿cómo se explicaría que el hombre con el órgano de la visión atrofiado perciba como pocos el vuelo de lo comunicable?

9. Entiendo que las luces y las sombras del lenguaje impregnan los días de la criatura humana. Ahora bien, hay periodos en que prima la respiración del hombre

que vive a toda máquina, y hay otros en que la totalidad abre puertas para mirar lo inefable. Aunque la respiración responde a principios generales, que tienden a preservar la vida, es única en cada individuo, puesto que también es única la interioridad de cada existencia. Conectada con el paisaje exterior, esa respiración transfiere al hombre la imagen de una totalidad que lo hermana con todos los seres vivientes.

Palabras que estaban en boca de todos en épocas pretéritas dejaron de ser usadas. Precisamente el desuso en que han caído dice más sobre tales épocas que muchos tratados lexicológicos. El desuso no supone pérdida de significado sino su prístina recuperación. El pintor y escritor Arturo Borda usó a diestra y siniestra la palabra inconsútil, el poeta Jaime Sáenz se engolosinó con rutilante, que también proviene del vocabulario afectivo de Borda. Ahora nadie apela a esos términos, que sin embargo iluminan como pocos el medio en que ambos vivieron. Son de algún modo una visión del mundo.

Dicho esto, me atrevo a señalar que las palabras que cayeron en desuso en mi vocabulario son llaves de mundos aparentemente clausurados. Y las que manejo ahora no son llaves de nada, porque están en boca de todos. Me consuelo pensando que así comienza todo código secreto...

10. El hecho de haber nacido en la apartada frontera me ha permitido calibrar con rara intensidad el centro de mi país. Así creció en mí la necesidad de apostar por lo local, al margen del costumbrismo, estratagema urbana para devaluar lo que no entra en sus moldes o estorba.

A despecho del tono peyorativo que se gastan ciertos críticos para referirse al habla popular, las metáforas urdidas con el lenguaje rural son mucho más complejas que las trabajadas en el espacio urbano. No hay ningún misterio en ello porque, entre campesinos, un requisito para acudir a la invención es el conocimiento de la realidad. De otro modo, es imposible la complicidad que se da por hecha entre escritores y lectores.

En Bolivia se lee muy poco, a causa del analfabetismo. Y cada vez se lee menos en la metrópoli, pero por otras razones. Sin embargo, deducir de un resultado idéntico una causa común es un error que termina empobreciendo el lenguaje del escritor y estropeando la relación con los escasos lectores de un país que aún no sabe quién es entre tantos idiomas nativos.

11. ¿Hubo alguna vez un tiempo propicio para la poesía? Nada nos consta al respecto. Sin embargo, a cambio de esa baldía interrogación, la tradición nos ha legado la certeza de que el quehacer de los poetas resulta notorio donde quiera que el lector, zafándose de señuelos conformistas, preste atención al sigiloso tránsito de la utopía, que puede proceder de la casa de la mente o de la pasión de vivir a la intemperie. Merced a la poesía, el horizonte humano, tantas veces empañado por la incertidumbre, de pronto se transforma en presente entero, apto para dilucidar enigmas pero también para corregir deformaciones que pasan por equitativas.

En suma, la poesía propone una continuidad entre palabra y acto. Pero desde que las palabras se devaluaron para igualarlo todo, los actos ya no establecen je-

rarquías. El comando interior perdió la brújula, por eso salva enormes distancias con precisión mecánica, detecta inconvenientes con rara puntualidad y garantiza el placer en sus múltiples variantes. El miedo y la melancolía han sido controlados. Por eso las aves se asombran de que el atardecer ya no nos diga nada.

Nada de eso es totalmente cierto. O lo es de manera dañina. Podemos estar en cualquier punto del planeta en un santiamén. Si lo merecemos es cosa que a nadie interesa. Las averías no proceden de la oscuridad de nuestro ser sino de la pantalla electrónica. El placer depende ahora de las formas inventadas al calor de la monotonía. En cambio, la ausencia del miedo nos quita el sueño y nos aterroriza. Lo que queda es una mugre de melancolía, metida en los últimos intersticios de nuestra realidad. ¿Cómo quitarla si forma parte de ella? Antes era fácil reconocer al hombre bautizado por el miedo y santiguado por la melancolía. Ahora da lo mismo. A nadie le importa que una puta se haya escapado del convento.

Quizás nada de eso es totalmente cierto. De niño vi en Palmar, mi pueblo natal, a un hombre que iba a la estación del ferrocarril acompañado de dos lugareños; tenía ropas grises, llevaba en la mano un cigarrillo, de sus concavidades no salía nada, salvo un áspero silencio, que sin duda lo sacaba de quicio, como también lo incomodaba la solicitud con que lo trataban sus guías. No infundía miedo ni simpatía, a pesar de su pinta de sonámbulo. Pero se notaba que solía hacer lo que no estaba permitido. Alguien que se cruzó con ellos dijo que el bicho raro era un poeta. Lo recuerdo porque no hacía mayor diferencia entre la acción y su representación. Bastaba verlo caminar. Si ese poeta es inmortal en mi memoria, todos lo son en la memoria del mundo. Son los que insuflan una fe sin patas ni cabeza. Son los que inventaron el undécimo mandamiento, que prohíbe estorbar, precisamente ellos que atajan el paso a los gilipollas con su continuo agradecimiento a la vida.

12. En términos afectivos, los pocos poemas que escribí en el curso de mi vida, casi siempre con el aire de anotaciones hechas al borde del abismo, están muy entrelazados. Los que se quedaron inéditos no necesitaban ninguna confirmación; en cambio, los otros echaron a andar sin declarar sus antecedentes, confiados en esa “casual y benévola luz que los árboles transmiten hacia mundos de cuya hermosura nada sabemos”. Sé que hacer del árbol un sinónimo de la poesía es una arbitrariedad, en mi caso inevitable. Dicho esto, transcribo unos versos que por primera vez salen a la luz pública:

Qué lejanos y olvidados esos campos donde fuimos felices.
Qué suave el idioma de los árboles que tejieron mis mandamientos.
Cuando en la soledad heredada me descubro fiel a mi destino
tal vez sueño con un caballo entre los yuyos de un mundo amable.
La música de un universo ido alimenta sin cesar a los vivos.

No sé qué tendrá que ver este poema sin título con Rumaldo Matilde Sardina. Que alguien se llame Rumaldo en el Gran Chaco boliviano no es novedad, y menos aún que los hombres más bravos –por el lado que se entienda el asunto– lleven nombre de mujer, como si con esa contradicción mitigaran viejas deudas con el

cariño que se espera de un felino. Sardina es apellido mataco, si es que alguna vez el mataco ha prestado atención a un código familiar que provoca malentendidos. Después de escribir el poema, tuve la sensación de haber visto a Rumaldo Matilde Sardina afilando hacha; también creí sorprenderlo hurgando mis recuerdos, como un perfecto analfabeto; era inevitable que lo soñara como se sueña a los muertos, o a los individuos que pertenecen a círculos ajenos al nuestro. Cuando empecé a sentir pena por él, caí en cuenta de que era yo el hermano menor de un personaje que se volvió autónomo.

Rumaldo Matilde Sardina

Me mataron hace mucho tiempo a la orilla de un río
cuando dicho río corría apartando grandes árboles
y yo sólo era el acosado espíritu del bosque en las aguas.
Resucité velludo una mañana de octubre ávido de sangre
y de luz extraída de los incesantes confines del universo.
Primero caminé silbando por las quebradas del monte natal
apenas cubierto con el chiripá de mis fieros antepasados
una lanza en las manos unas boleadoras y el inasible puñal.
Otra vez me mataron en el campo raso de la frontera
bajo las estrellas que nada sabían de mundos oscuros.
Reaparecí como peón de una estancia llena de forasteros
y de mujeres achinadas hechas para el idioma del silencio.
Entre esos hombres y animales indómitos tal vez fui feliz
hasta que me mataron de un cuchillazo veloz y equivocado.
Fervoroso reanudé la marcha con mis muertes a cuestras
sobrio en los vendavales caprichoso en la primavera
seguido por hembras que dejaron todo por mi soledad.
Era amigo de los pájaros y me alimentaba de raíces
y era el sueño de alguien que nunca me perdió pisada.
En medio de libros y agobiado por arduos razonamientos
ya no aspiro el aire de las ciudades sino el otro aire.
Nada me consuela sino el aroma de la tierra en la noche.
Cuando entro al lecho de sábanas blancas quizás duermo
o tal vez me desvelo como animal en celo y me encabrito
y amanezco cada vez más indócil a las letras de mi nombre
alarmado de pies a cabeza por las palabras que me habitan.
Señor peludo comiendo las flores de un jardín prohibido.

LUIS ALBERTO CRESPO

VENEZUELA, 1941. Estudió periodismo en la Universidad Central y en París. Dirigió el Papel Literario del diario *El Nacional* durante 15 años. Obtuvo el premio CONAC, el Premio Municipal de Poesía y el Premio Nacional de Periodismo Cultural. Dirigió durante ocho años la *Revista Imagen*, del Instituto Nacional de Cultura. Su labor como director de talleres literarios en el Centro de Estudios Latinoamericanos Rómulo Gallegos es ampliamente reconocida. Sus libros son: *Si el verano es dilatado* (1968), *Cosas* (1968) *Novenario* (UCV, Caracas, 1970), *Rayas de lagartija* (Monte Ávila, 1974) *Costumbre de sequía* (Monte Ávila, 1976), *Resolana* (Monte Ávila, 1980), *Entreabierto* (Monte Ávila, 1984) *Señores de la distancia* (1988), *Mediodía o nunca* (Caracas, 1989), *Más afuera* (1990), *Sentimentales* (1990), *Como una orilla* (1991), *Duro* (1995), *Solamente* (1995), *Lado* (1998), *La íntima desmesura* (Monte Ávila, 2003), *Obra poética completa* (Ediciones El otro, el mismo, Mérida, 2004), *Tórtola de más arriba* (2005). Actualmente, desempeña el cargo de presidente de La Casa Nacional de las Letras Andrés Bello.

1. No fue escritura el primer impulso inicial de mi primer poema, así como tampoco de los restantes. Fue el dibujo, el trazo, no la palabra, mi manera de regresar a mi memoria la nostalgia por una región y por unos seres. No hice otra cosa que trasladar a la línea sus formas y sentimientos.

Nunca supe reconocerme en un diálogo con la poesía. No sabía que los dibujos escritos de mi primer libro fueran poesía. Mi obsesión era mirar en la escritura un mundo que creía borrado por el espacio y la vida.

2. No fue sino mucho después cuando comencé a relacionar mis dibujos escritos (quiero decir mi narrativa entrecortada) con la poesía que en ese entonces comenzó a despertar en mí un sorpresivo interés: Rubén Darío, Vallejo, Neruda, especialmente.

Yo nunca tuve precursores salvo mi padre, un viejo soñador, devorador de libros, cronista, quien me hablaba sin cesar de los poetas de su estima y de los grandes escritores del mundo. Mis primeros intentos, vamos a decir poéticos, tuvieron un solo lector: mi padre.

3. No hago otra cosa que buscar mi voz en cada intento de creación. Un libro mío es la desesperada confrontación entre lo que quiero decir con mi voz y su resultado en la escritura. Siempre estoy buscando una voz perdida y que me cuesta mucho hallar. De modo que lucho sin cesar por ser esa voz de alguien que no sé si soy yo o soy el otro. Creo que antes que un ritmo o una imagen lo que busco es una respiración, o las intermitencias del corazón como dice Marcel Proust.

4. Nunca he sentido la necesidad de formular poética alguna. Lo que yo intento en poesía es ser fiel a esa búsqueda tenaz de mi voz verdadera y personal.

5. Sí, siempre estoy solo, o casi siempre, en lo que digo. Yo no creo que el “yo” sea una licencia de la retórica. Ese yo, ese alguien que busco y ante el cual pretendo mirarme, lo presiento en un espejo negro o ilusorio.

6. Yo provengo de la deslumbrante aparición en mi vida de tres poetas venezolanos: Juan Sánchez Peláez, Vicente Gerbasi y Ramón Palomares. Leyéndolos, casi cotidianamente, fui escuchando aquella voz que persigo. No tengo dudas de que esos poetas en cierta manera escriben mi libro imposible.

7. Acostumbro hablarles a los jóvenes poetas, en los diferentes talleres de los que he sido animador, de la necesidad de escucharse, de esperar, de borrar antes que escribir y de leer la poesía de aquellos poetas que le son próximos. También les aconsejo que hagan suyo el mandato de Rilke: la poesía, antes que escritura, es una experiencia. Mucho más tarde podría sobrevenir la primera frase reveladora de algo que podría ser alguna confidencia, algún gesto venido de no sé donde.

8. Si tuviera que justificarme frente a alguien respecto a lo que escribo y cómo lo hago diría que intento conciliar emoción y racionalidad. Claro está que tal intento no es otra manera de emprender una y mil veces la ya referida búsqueda de una voz que me explique, que me refleje.

9. Tengo la certeza de que la poesía se mueve dentro de un espacio cuya oscuridad es blanca. Lo negro absoluto me pierde, me deja ciego. Necesito mirarme en esa sombra blanca para mirar en el oscuro iluminante.

10. Todo cuanto intento realizar en mi escritura no es sino el resultado de una vivencia, si bien personal, entendida como una relación con lo regional, con un espacio muy definido, al que doy una identidad real e imaginaria. Estoy siempre en un lugar preciso, sea un paisaje inalterable, como el de mi tierra natal, árido, de mediodía, cuya única sombra es la espina, y un paisaje que he dejado en cualquier otro lugar del mundo. Lo que ocurre es que ese lugar tiene más realidad y más permanencia en la medida en que lo abandono a la memoria y a su otredad: el olvido.

11. Prefiero responder a esta pregunta con dos citas. Una es de Horacio. Dice así: “el poeta no piensa dar humo de la llama, sino luz del humo”, y la otra es de Nietzsche: “Es necesario llevar en sí mismo un caos para poner en el mundo una estrella danzante”.

12. Es un poema que se encuentra en el libro *Resolana*. No tiene título pero trata de la tijúa (una suerte de paloma torcaz).

Ya es hora ya es hora dice la tijúa ya es hora
en aquella rama en la sien
este es aquel día el mismo el otro
adentro afuera
para que sea tarde suena la campana tarde tarde
igual antes después
como ahora como entonces este es el día despierta ya es hora
estamos muertos ya es hora

En él creo haber logrado una simultaneidad en la forma escrita y en su contenido. La tijúa gime mientras la vida transcurre como el instante de su lloro. Me complace su entonación trágica, un sentimiento que está muy presente en mi temática. El poema que refiero me permitió atender a nuevos temas relacionados con la paloma montaraz, la cual personifica los estados de alma del acoso y la ingrimitud. La tijúa es enjuta, casi silenciosa, como la frase que la nombra.

ANTONIO CISNEROS

PERÚ, 1942. Poeta, periodista, profesor universitario, conferencista, guionista. Ha sido profesor en las universidades de Huamanga, San Marcos, Southampton, Niza, Eotvos Lorand (Budapest), Berkeley, Virginia, y director de conferencias en el Instituto Raúl Porras Barrenechea. Ha sido redactor de *Amaru* (1966), *Marka* (1976-1978), *Monos y monadas* (1978-1980); y director de *Cuernos* (1976-1977), *El caballo rojo* (1980-1984), *30 días* (1984), *El búho* (1984), *Sí* (1987-1994), entre otras publicaciones. Ha recibido el Premio Nacional de Poesía (1965), Casa de las Américas de Poesía (1968), Rubén Darío de Poesía (1980). Ha publicado: *Desierto* (1961), *David* (1962), *Comentarios reales* (1964), *Canto ceremonial contra un oso hormiguero* (La Habana, 1968), *Agua que no has de beber* (1971), *Como higuera en un campo de golf* (1972), *El libro de Dios y de los húngaros* (1978), *Crónica del Niño Jesús de Chilca* (México, 1981), *Agua que no has de beber y otros cantos* (1984), *Monólogo de la casta Susana* (1986), *Por la noche los gatos* (1988), *Poesía, una historia de locos* (1989), *Material de lectura* (México, 1989), *Propios como ajenos* (1989), *El arte de envolver pescado* (1990), *Drácula de Bram Stoker y otros poemas* (Montevideo, 1991), *Las inmensas preguntas celestes* (1992), *El libro del buen salvaje* (1995), *Poesía reunida* (1996).

1. Yo pretendía ser escritor (no sólo poeta) desde mi más tierna infancia. Creo que mi libro de cabecera era *Los titanes de la literatura infantil*. Sin embargo, ya un muchachón de dieciséis o diecisiete años, lo que más me impactó fue, si mal no recuerdo, un verso de Oquendo de Amat: “Para ti tengo una sonrisa impresa en papel japon”.

2. Mi padre, sin ser precisamente un intelectual, tenía una buena biblioteca de literatura. Entonces (últimos años de secundaria), me interesé por mucha poesía variopinta. Desde Juana de Ibarború hasta José María Eguren, pasando por Quevedo y Góngora (el fácil, no el de Polifemo).

En mi primera juventud imaginé que todos los habitantes de la tierra eran mis posibles lectores. Ahora sé que no.

3. Salvo algunos tonos insólitos que, rara vez, me asaltan, sospecho que, por desgracia, mi voz y yo somos una misma cosa.

Antes que la imagen o el ritmo, se me aparece una suerte de atmósfera.

4. No. Las escasas veces que he perpetrado una poética ha sido una burla de mi mismo.

5. Creo que, a diferencia de los novelistas, que suelen ocultarse detrás de las anécdotas o los personajes, el poeta es el objeto y el sujeto de su propio texto.
6. Es difícil, si no imposible, resolver esta cuestión. Los diversos Antonio Cisneros que existen a lo largo de más de cuarenta años han pasado por muchos, demasiados, universos.
7. No me interesa dar ninguna lección. Aunque sospecho que algún muchacho, alguna vez, se ha interesado en mi manera de decir las cosas.
8. Desde muy muchacho tuve que desarrollar una suerte de sana esquizofrenia. Uno escribía los versos, el otro jugaba fútbol y se trompeaba en la calle. Con el tiempo y las aguas, he sido catadrático, periodista, funcionario y muchas cosas más. Ninguno de estos personajes tiene que ver con el señor que hace poesía, aunque tienen el mismo documento de identidad.
9. Creo firmemente, aunque suene primitivo, que el comienzo de toda poesía es, simple y llanamente, la tan cacareada inspiración. Después viene el trabajo literario.
10. Sin negar que existe una inevitable experiencia contextual, me parece que el poeta, al fin y al cabo, siempre bucea en sus abismos personales.
11. Sólo sé que, a pesar de todo el descreimiento que me acompaña, la poesía es, a la larga, un guiño, brevísimo es verdad, contra la muerte.
12. Francamente, es muy difícil, casi imposible, quedarme con un solo poema. Casi al tun tun nombraré dos: “Entonces en las aguas de Conchán” (*Crónica del Niño Jesús de Chilca*). Es un poema que tiene que ver con ese pasadizo entre el mundo que me ocupa y el mundo que me rodea y donde el símbolo principal, la gran ballena, es una realidad y un fantasma al mismo tiempo. “Arte poética 1” (*Como higuera en un campo de golf*). Ahí estoy como casi siempre soy: escéptico, melancólico y burlón.

**Entonces en las aguas de Conchán
(Verano 1978)**

Entonces en las aguas de Conchán ancló una gran ballena.
Era azul cuando el cielo azulaba y negra con la niebla. Y era azul.
Hay quien la vio venida desde el Norte (donde dicen que hay muchas).
Hay quien la vio venida desde el Sur (donde hiela y habitan los leones).
Otros dicen que solita brotó como los hongos o las hojas de ruda.
Quienes esto repiten son las gentes de Villa El Salvador, pobres entre los pobres.
Creciendo todos tras las blancas colinas y en la arena: Gentes como arenales en el
arenal.

(Sólo saben del mar cuando está bravo y se huele en el viento).
El viento que revuelve el lomo azul de la ballena muerta. Islote de aluminio bajo el sol.
La que vino del Norte y del Sur y solita brotó de las corrientes.
La gran ballena muerta.
Las autoridades temen por las aguas: La peste azul entre las playas de Conchán.
La gran ballena muerta.
(Las autoridades protegen la salud del veraneante.)
Muy pronto la ballena ha de pudrirse como un higo maduro en el verano.
La peste es, por decir, 40 reses pudriéndose en el mar (o 200 ovejas o 1 000 perros).
Las autoridades no saben cómo huir de tanta carne muerta.
Los veraneantes se guardan de la peste que empieza en las malaguas de la arena mojada.
En los arenales de Villa El Salvador las gentes no reposan.
Sabido es por los pobres de los pobres que atrás de las colinas flota una isla de carne aún sin dueño.
Y llegado el crepúsculo –no del océano sino del arenal– se afilan los mejores cuchillos de cocina y el hacha del maestro carpintero.
Así fueron armados los pocos nadadores de Villa El Salvador.
Y a medianoche luchaban con los pozos donde espuma las olas.
La gran ballena flotaba hermosa aún entre los tumbos helados. Hermosa todavía.

Sea su carne destinada a 10 000 bocas.

Sea techo su piel de 100 moradas

Sea su aceite luz para las noches y todas las frituras del verano.

Arte poética 1

1

Un chanco hincha sus pulmones bajo un gran limonero
mete su trompa entre la Realidad
se come una bola de Caca
eructa
pluajj
un premio

2

Un chanco hincha sus pulmones bajo un gran limonero
mete su trompa entre la Realidad
–que es cambiante–
se come una bola de Caca

–dialécticamente es una Caca Nueva–
eructa
pluajj
otro premio

3

Un chancho etc.

ENRIQUE FIERRO

URUGUAY, 1942. Su poesía está dispersa en breves ediciones y *plaquettes*, de acuerdo con su estética exploratoria de los márgenes. En 1996 recibió el Premio Nacional de Poesía del Ministerio de Educación y Cultura de su país por *La seria duda*. Ha publicado, entre otros libros, los siguientes: *De la invención* (1964), *Quiero ser una vaca* (1989), *Homenajes* (1991), *Selección natural* (1999). *Escrito en México* (México, Fondo de Cultura Económica, 1999); es una amplia muestra de su trabajo. Ha vivido largas temporadas en Europa y durante varios años vivió en México, donde se ha publicado buena parte de su obra. Fue director de la Biblioteca Nacional de Uruguay. Desde hace veinte años es profesor de literatura latinoamericana en la Universidad de Texas, Austin.

1. La verdad es que no podría “evocar el impulso inicial de (mi) escritura”. Sólo sé que empecé a escribir a diario y con la idea de componer un libro a partir de mi ingreso, en 1954, al Liceo: el libro se llamó *Sur* (qué original, ¿no?) y, a Dios gracias, nunca fue publicado. No sé si he llegado a reconocerme en diálogo con la poesía, pero recuerdo muy bien que en esos años empecé a inventar, para uso privado, no tanto palabras como giros sintácticos y “formas” no tradicionales que me ayudaron a escribir poemas y me inhibieron para el ejercicio de la prosa narrativa. Y me refiero a ésta porque unos años antes y en las larguísimas vacaciones de verano que pasaba en el campo había iniciado la escritura de una novela de aventuras, que no pasó del primer capítulo: mi madre fue la única persona que supo de ella. Las “invenciones” a las que acabo de hacer referencia (mi primer libro se tituló *De la invención*) siguen guiando mis pasos: no he dejado de ejercitarme en ellas, aunque a veces pase meses sin escribir.

2. Desde siempre he leído casi todo lo que me cae en las manos, de modo que el desorden rigió mis primeras lecturas de poesía. O, mejor: el desorden y el placer. A partir del año 1956, cuando empecé a estudiar Literatura en la enseñanza media, leí con un cierto orden mucho de lo que no había leído y consideraba y considero que es necesario conocer para no incurrir en pecado de soberbia. Algunas de las lecturas en lengua española (dejo a un lado los textos deletreados de Dante y de Leopardi y, más tarde, de Ungaretti; de Shakespeare y de Keats y de Pound, con quien me intoxicqué; de Baudelaire y de Mallarmé) que me trastornaron: la *Antología* de Vallejo preparada por Xavier Abril y publicada por Claridad en Buenos Aires; los *Poemas* de Borges; las “Residencias”; el último Juan Ramón; los “anti-poemas” de Parra; los “Bright Brazilians, blasting at bastards”. De paso, aunque esta anotación quizá debería haber sido incluida en mi respuesta anterior: por esos años cincuenta asistí, en el Teatro Solís de Montevideo, a dos recitales de

Neruda que aún recuerdo como si acabara de escucharlos hace unas horas. La misma sensación que tengo cuando pienso en algunos encuentros personales que años más tarde modificaron mi vida y mi trabajo poético: con Cecilio Peña y con Ida Vitale en Montevideo; con Alberto Girri en Buenos Aires; con Octavio Paz en México.

Nunca he imaginado a mis lectores (no estoy muy seguro de tenerlos), salvo cuando he escrito algún texto que me ha sido solicitado: poesía “de encargo” contra la que, aclaro, no tengo nada.

No he hecho otra cosa que imaginarme precursores, con los que se supone que dialogo cuando trabajo en un poema, aunque lo que yo he escrito no esté, ni por asomo, a la altura de sus obras. Me da vergüenza nombrarlos.

3. A veces he creído que me he encontrado a mí mismo, pero como tengo mis dudas sobre dicho “mí mismo” prefiero creer que la voz que se escucha en el poema es siempre la del otro (o de los otros “mí mismos” que soy). En los últimos años escribo, o trato de escribir, como hablan los otros. Siempre, o casi siempre, el ritmo, que se visualiza en la página en blanco.

4. He escrito, en textos brevísimos, muchas, muchísimas poéticas, pero para uso privado: quizá algún día las reúna y las publique, aunque tengo mis dudas sobre el valor, el sentido de dicha publicación. Sí, mi poesía ha intentado ser, desde mucho tiempo atrás, una reflexión sobre el poema. O, mejor, una pregunta.

5. No, no la frecuento, pero ¿por qué dejarle el “yo” a los novelistas? Puede que, en alguna circunstancia, creamos que el lenguaje representa al “yo” asignándole una identidad cierta, pero ¿de qué identidad cierta hablamos los que no tenemos identidad?

Sí, algo así como “una licencia de la retórica”: aunque quizá mañana me arrepienta de haber respondido afirmativamente.

6. Muy buena sintonía con unos pocos, pésima con casi todos. He tenido y tengo, desde siempre, mejor sintonía con artistas visuales y con músicos que con “poetas y escritores”. Ni qué decir con mis estudiantes: hace casi cincuenta años que dialogo con ellos, entre muchas otras cosas, sobre arte y literatura. Si alguien me definiese a “mi país” se lo agradecería: yo ya no sé cuál es. Prefiero, siempre, pensar en términos de “mi lengua”.

7. Esta pregunta tendrían que contestarla, de haberlos, de existir, los nuevos practicantes y lectores”, ¿no? Yo no me atrevo a aventurar ninguna respuesta.

8. A estas alturas creo que lo mejor que le puede pasar al poema es que los demás discursos no adviertan su presencia.

9. Muy pocos, muy pocos momentos encuentro que han sido privilegiados por la luz y la sombra del lenguaje: lo que hace que el poema sea un poema es eso que se

sabe que, tarde o temprano, lo llevará a la muerte. Esto sucede muy de tanto en tanto, o quizá no sucede nunca y uno tiene la ilusión de que sí se produjo en alguna circunstancia. A través del trabajo textual, que para mí siempre importa una ética, uno intenta un buceo en el Misterio y a veces cree hallar una iluminación que le daría un sentido al esfuerzo.

10. Me formé en una familia y en un país que, sin dejar de ser solidarios con los “próximos prójimos”, estaban abiertos al mundo, al ancho mundo. Lo que, para mí, los identificaba era que no tenían identidad y no se habían propuesto construirla: se limitaban a vivir como eran y en constante diálogo con los demás, con los otros, fuesen de donde fuesen, vinieran de donde vinieran.

11. Es difícil tener fe en el otro si uno empieza por no tenerla en uno mismo, ¿no? Así y todo, uno sigue escribiendo, los días que tiene fe y los que no la encuentra por ningún lado. De paso: soy de los que creen que Nicanor Parra, el mayor poeta vivo de nuestra lengua, siempre tiene razón, de modo que!

12. Ahí van dos, que creo que hablan por sí solos. El primero pertenece a un libro (*Mutaciones, 1*) publicado en 1972; el segundo a un libro inédito: Pampa y circunstancia.

La entonces música

La entonces música
vigilia abierta
contra la oscuridad
supo. No sabe
más. Por eso rasga,
firme, la palabra
hoy. Pero qué pronto
muere.

Pobre de mí: no sé escribir

¡Quién supiera escribir!
R. DE C.

1)
Pobre de mí: no sé escribir.
Al fin me he dado cuenta
ahora que ya no tiene remedio
que no sé escribir
Pobre de mí: ahora
que ya no tiene remedio

2)

¡Y mire que ellos
me lo advirtieron
una y otra vez
me lo advirtieron!
Pero yo no los escuché:
quería ser leído y escrito
leído y escrito y hasta publicado
Lo que no pudo ser
lo que no fue

3)

No sé escribir y para colmo
ni me atollo
ni me encebollo
ni me sale espuma
Y además no leí todos los libros

4)

En cambio ellos
agarran y escriben
son felices y rosados
cantan “La violetera”
oyen voces
tienen epifanías.

COLOMBIA, 1942. Es poeta, narrador, dibujante y grabador. En 1968 ganó el Premio Nacional de Poesía Vanguardia El Siglo con su libro *Bla, bla, bla*. Ha publicado los libros *La sombra de otros lugares* (1973); *Memorias del mundo* (1974); *Lugar de invocaciones* (1977); *La palabra sin reino* (1982); *Retratos de artistas* (1983); *Absorto escuchando el cercano canto de sirenas* (1985) y *La dádiva* (1991). Es abogado de la Universidad de Antioquia y profesor titular de literatura de la misma universidad. Fue cofundador y codirector de la revista *Acuarimantina* y actualmente es codirector de la revista *Poesía* y de la revista *Deshora*. Ha publicado los libros en prosa: *Fábulas* (1991) y *Sueños* (1993). Poemas y textos suyos han sido traducidos al inglés, francés, ruso y hebreo. Publicaciones en antologías y revistas de México, Estados Unidos, España, Francia, Argentina, Venezuela, Alemania, Rusia, Israel, Cuba.

1. Fue el cine —el matinal de los domingos— el que de niño me descubrió que había una vida muy diferente a la que me tocaba vivir a diario. El mundo, tal como lo veía en la pantalla, estaba lleno de aventura, intriga y romance, de modo que me hice un adicto y por ahí me perdí.

Sin embargo, a los nueve años, cuando convalecía de una operación de amígdalas, mis padres me regalaron un libro de cuentos infantiles, entre los cuales estaba “Historia de Abdala, el mendigo ciego”, de las *Mil y una noches*. De ahí en adelante, los libros fueron mi otra devoción y, cuando a los dieciséis años escribí mi primer poema, respondiendo a un impulso espontáneo, lo hice pensando en que quizá podía escribir algún día cosas tan bellas como las que veía o leía.

2. Al principio leí a Porfirio Barba Jacob, un poeta que hasta el más tonto recitaba de memoria y, luego, cuando borrar páginas y más páginas se hizo casi una costumbre, a Pablo Neruda y la Generación del 27. Sabía de memoria *Veinte poemas de amor* y muchos otros de *Residencia en la Tierra*, mi preferido. Neruda me llevó a *Sobre los ángeles*, de Alberti, *Historia del corazón*, de Alexandre, y éste a todo García Lorca, Vallejo y Emilio Prados. Para un escritor en ciernes como lo era yo, el surrealismo, con su libertad asociativa y su belleza plástica, no sólo me permitía inventarme como poeta, sino también establecer una filiación, saber a qué familia pertenecía.

3. En mi caso, el poema se anuncia con un cierto estado de sugestión, de que algo va ocurrir. Entonces llegan las palabras. Cuando el primer verso se da, podría decir, el poema está escrito. Ir lentamente, palabra a palabra, dejándome llevar por

su propio movimiento y ritmo, por el sentido que se va haciendo visible, es entonces mi tarea. Las palabras llevan a la música y ésta, al precisarse, a las imágenes. Al final, el poema, si se completa, es algo de lo que no tenía noticia.

4. No, no me han tentado las poéticas, aunque no olvido que cada organismo poético encierra sus propias leyes y principios, su propia materia. Con todo, últimamente, he descubierto que mi poesía, en algunos casos, se desdobra en una reflexión acerca del poema, de su vislumbre, sus nociones y naturaleza. Quizá hoy día las cosas cuenten de esta forma. Que sea el mismo poema, cuando se da, el que informe de su misterio.

5. Cuando digo “yo”, es otro el que habla y me encubre. El carácter lírico de mis textos me obliga a reafirmarlo una y otra vez, al fin y al cabo estoy dándole la voz a esa alma que, en su tránsito verbal, impone una forma, pide un bautizo a su familiarización con la vida.

6. Hablo, si se quiere, el lenguaje de mi época. Mis textos son coloquiales y aspiran a expresar la vida de manera clara y sencilla, sin artificios. En mi diálogo con los escritores de mi país, intento mostrar cuán individual puede ser el destino poético. Revelar, pero a mi modo.

7. No, nunca me planteo esto.

9. La poesía me entrega la realidad siempre como una epifanía.

11. La furia civil es también una fe.

12.

Oficio

Volver una y otra vez sobre lo escrito,
qué duro oficio.
Un verso, un tono, una palabra,
el sentido de una estrofa,
algo allí hace falta,
algo que dispute una razón
al vano esfuerzo de vivir.
Y el trabajo se torna un imposible.
¿Cómo darle forma
a lo que allí se rehuye sin cesar?
¿De qué modo conseguir que tanta labor
lleve a alguna parte?
El oficio no es suficiente.
Indecible es lo que el poema acuña
por fuera de su balanza.
Pero un día, el menos esperado,

el talismán perdido aparece,
y la palabra, el giro, el acento
que hacía falta, llega
y, una vez más,
la música que oyes, te salva.

Este poema es el segundo que con igual tema escribí hace algún tiempo. Surgió en un momento en que, como suele ocurrirme a menudo, la palabra no se me daba. Ver pasar el tiempo, sin que nada ocurra, es desolador. El oficio no es suficiente para salvar del naufragio aquello que escribes y que carece del asomo que lo convierta en un verdadero poema. Por eso, no basta con escribir o la voluntad de hacerlo. Algo falta y no depende de uno tan sólo para remediarlo. Baudelaire pedía al poeta inspiración y trabajo diario. ¿Inspiración?, vaya la palabrita. Hoy no se escucha mucho, puro ripio romántico, podría pensarse. Pero cada vez más, en nuestros días, el verso se inclina por periodos más amplios y su sonoridad se asordina hasta volverse prosa, música mundana, mero diálogo humano. ¿Un logro? ¿Y qué hay de aquellas presencias que agitan lo invisible y modelan lo humano más allá de lo humano? ¿Qué de la belleza? Es en la intimidad donde este reclamo se deja oír y el que, por lo menos en mi caso, me obliga a buscar en lo que escribo, no la pieza que falta, sino aquella otra que no sabía que faltaba, completándose el juego tal como Dios manda. Cuando se da.

BOLIVIA, 1943. Entre sus libros de poesía figuran: *Morada* (1975), *Ferviente humo* (1976), *Mirabilia* (1979), *Desde tu cuerpo* (1984), *La luz del regreso* (1990), *Líneas de otoño* (1993), *El peregrino y la ausencia: Antología poética* (1988), *Camino de cualquier parte* (Visor, 1998) y *El paraguas de Manhattan* (Pre-Textos, 2004). En prensa, en Pre-Textos, *Vitrales de la memoria*. En su obra crítica se encuentran: *Huidobro: hambre de espacio y sed de cielo* (1981), *El árbol y la piedra* (1988) y *El aliento en las hojas* (1998), *De cuatro constelaciones* (2a. ed., 2005). Ha elaborado y traducido del francés una antología de poetas de Bélgica: *Urnas y nupcias* (1998). Ha enseñado en Columbia University de Nueva York, en Dartmouth College (Hanover, New Hampshire), en La Universidad Católica de Cochabamba y actualmente enseña en Saint John's University de Nueva York. Desde 1999 es Miembro de Número de la Academia Boliviana de la Lengua correspondiente de la Real Española.

1. En mi caso, como en el de tantos otros escritores, se dio en la adolescencia: recuerdo los poemas de Bécquer y de Ommar Keyyam, de Rubén Darío y Amado Nervo, de Antonio Machado y García Lorca, de Adela Zamudio y Gabriela Mistral, resonando en las voces familiares (sobre todo femeninas) de mi casa, así como los sonetos y los romances de los clásicos españoles recitados en las aulas del colegio. Desde entonces, me sentí cautivado por la música verbal que entraña un poema. Del impulso inicial de mi escritura sólo recuerdo un soneto de espíritu religioso y un poema de amor, publicados ambos en una revista estudiantil; en cambio, perdura la emoción del momento en que una mañana de junio de 1965 (tenía yo veintiún años), en la imprenta de la Universidad de San Simón de Cochabamba, me entregaron, publicado en formato de folleto, los primeros ejemplares de *Elegía a una muchacha*: un poema de amor que todavía me conmueve. Ahora puedo ver que en esa elegía, exaltación del amor y del cuerpo femenino, están en germen los poemas de *Morada*, en realidad mi primer libro, publicado en 1975 por Monte Ávila de Caracas.

2. Debido a una constante de mi vida y la de mi familia: el viaje, la experiencia de vivir en diferentes ciudades y países, debo más bien hablar de una biblioteca ambulante, de un árbol genealógico viajero que tiene raíces en distintas lenguas: Catulo y Lucrecio; los clásicos españoles, Darío, Neruda, Octavio Paz y Juan Rulfo; Baudelaire y los simbolistas franceses; Walt Whitman y William Carlos Williams, entre otros.

Es claro que uno se inventa a sus precursores, pero no es menos cierto que ellos lo inventan a uno.

No pienso en el destinatario de la obra durante su gestación, aunque sí una vez que la siento concluida; sólo entonces el deseo dearla a conocer, de tender ese puente hacia el lector en quien lo escrito alcanza sus posibles sentidos, su verdadera razón de ser.

3. En toda obra que uno escribe o lee se busca la propia voz, lo cual implica el conocimiento y reconocimiento de voces afines. Así, en varios poemas míos, percibo claras resonancias de otros poetas. En cuanto al modo en que se generan mis poemas, hay algunos escritos sin mayor esfuerzo, como al dictado, y otros que, por el contrario, requieren una ardua labor que puede durar meses. En los dos casos, en mi experiencia, el ritmo y la imagen siempre se dan simultáneamente en la línea o el verso inicial, el cual marca el ritmo del poema, sea éste breve o extenso. Por lo demás, no veo una dicotomía entre la imagen y el ritmo, ya que el sonido es parte de la imagen y, asimismo, el ritmo es visual, como en este admirable verso de Rubén Darío: “el caracol la forma tiene de un corazón”.

4. Se sostiene a menudo que cada obra supone una poética; creo que la mía no contempla ninguna de manera explícita, programática, aunque en poemas como *Trébol de cuatro hojas*, *Las amorosas*, *Escritura*, *Las rocas*, pertenecientes a distintos libros, se pueden encontrar elementos que acaso diseñen una poética. En todo caso, esas y otras piezas entrañan una reflexión sobre el poema, una relación crítica entre el lenguaje y la realidad, entre la poesía y la historia. Ahora, si entendemos por poética el proceso de creación, me gustaría citar aquí dos textos míos en prosa: *Cuento de un canto* en el cual relato puntualmente la gestación de *El peregrino y la ausencia*, un poema inspirado en una visita a la Alhambra, acompañado por el recuerdo de mi padre. El segundo es *Itinerario y correspondencias de una carta*, otra minuciosa relación del proceso de escritura que seguí al componer *Carta a la inolvidable*: un poema largo, escrito en verso, a la manera de una carta dirigida a la entrañable y misteriosa Susana San Juan; poema en el que me serví de los personajes de Pedro Páramo para reflejar el mundo contemporáneo, tan baldío, violento y espectral como el de la novela de Rulfo. Fiel a los dos términos de su título (itinerario y correspondencias), el texto en prosa relata el largo y lento proceso de escritura así como las correspondencias o imbricaciones del poema con otras obras literarias.

5. Tras un repaso motivado por la primera pregunta, constato que los inicios de mis poemas, en su mayoría, prescinden del “yo”. Acaso eso se deba a que, por una parte, mi poesía, en gran medida, no traza un camino en busca del yo sino del tú, de la presencia del otro con y en quien nos descubrimos o inventamos una identidad. Por otro lado, una faceta de mi obra entraña una poética de las cosas y de los elementos, la cual emana de la contemplación del mundo exterior más que de la introspección. Aparte de eso, creo que el sujeto de un poema o de una obra es perfectamente compatible con el yo del lector. Es más: en la lectura, el yo o sujeto del poema deviene el del lector y viceversa. Sin tal metamorfosis o mimetismo camaleónico no sería posible la comunicación poética de una obra.

En cuanto al “yo” como mera invención de la retórica, no comulgo con esos sofismas de la abolición del sujeto. Prefiero asumir que no somos una identidad inalterable, compacta, definitiva, sino, por el contrario, cambiante; o más precisamente: una sucesión de identidades formadas y disueltas en nuestro paso por el mundo. Expresar esta experiencia dramática de nuestra condición ha sido siempre una de las tareas de la poesía, como lo muestran estos versos que me vienen ahora a la memoria: “Soy un Fue, un Será, y un Es cansado” (Quevedo); “Yo, que tantos hombres he sido...,” (Borges); “mis rostros diferentes se arriman y encadenan / como grandes flores pálidas y pesadas / tenazmente sustituidas y difuntas” (Neruda); “Todo nos amenaza: / El tiempo que en vivientes fragmentos divide / al que fui / del que seré / como el machete a la culebra” (Octavio Paz). Tras escuchar estas voces, ¿no suena banal pretender que el yo es una simple invención de la retórica?

6. Una estrofa de mi poema *El viento*, escrito en Bruselas hace algunos años, reza así: “Entra en el Altiplano: descarga / la luna, una cesta de astros / y se lleva las nubes / y el tiempo en la espalda”. Ese viento no es otro que el que soplabla en mi infancia transcurrida en Oruro, mi ciudad natal, de la cual proviene –como las alcachofas plantadas en el remoto y ahora inexistente jardín de mi casa de entonces– un cúmulo de imágenes que, gravadas en la memoria afectiva del niño que fui, despiertan de improviso y vuelven a encarnar en el poema que escribe un hombre encorvado sobre la página.

En otros momentos, el poema no es restitución de un espacio o paisaje nativo, sino más bien un registro de la historia nacional o global. Escrito en París en 1980, *Razón ardiente* testimonia el terror impuesto por una camarilla de militares que asolaron a mi país. Esa visión de la patria ultrajada está igualmente presente y, sin duda, con mayor intensidad poética, en las obras de poetas bolivianos como Óscar Cerruto, Gonzalo Vásquez Méndez y Pedro Shimose, por sólo nombrar a algunos.

7. A través de la enseñanza, continuamente he destacado la importancia de la lectura de los clásicos de nuestro idioma como de otras lenguas en la formación de una persona. En los numerosos “talleres de escritura” que he dirigido, he tratado de despertar una conciencia crítica del lenguaje y, sobre todo, la convicción de que la poesía, como todo arte, no es cosa superflua, reñida con la verdadera realidad, sino otra vía de conocimiento de ésta y de nosotros mismos. Esto, valiéndome del análisis y el comentario de las obras de los grandes maestros, de las cuales sí hay mucho que aprender e inculcar.

8. El poema da cuenta tanto de la cara luminosa del ser humano como de la oscura, de sus certidumbres como de sus pavores, de sus alegrías como de sus quebrantos, de las proezas como de los estragos de su historia, asumiendo, más allá de las diferencias culturales y, sobre todo, religiosas, la dignidad de cada individuo. En cuanto a un sentido trascendente o metafísico de nuestro paso por la tierra, la poesía contempla una multiplicidad de respuestas que van de la esperanza o creencia en un sentido trascendente a la angustia del sinsentido, sin excluir un sereno agnosticismo.

9. Esos espacios de respiración y visión se dan en lo que el poema da a ver y a escuchar, es decir, en el ritmo y las imágenes que lo componen.

Respecto a la segunda parte de la pregunta, en *Desde tu cuerpo*, un poema inspirado en el nacimiento de mi hijo Gabriel, se lee: “Cuidate de las palabras: / o son cuchillo / o son cuchara. / O tienden puentes / o traman trampas”, versos que asumen tanto la calidad luminosa, comunicativa, del lenguaje, así como su maleabilidad a la manipulación, al engaño. Pienso, pues, que la sombra más grave del lenguaje no proviene tanto de su limitación o incapacidad para decir lo real como de su impotencia frente a la iniquidad y la injusticia; su sombra sería más de orden ético que ontológico.

10. Mi condición local –ya lo dije– ha sido cambiante, varía y, por lo mismo, abierta y expuesta a otros espacios geográficos y culturales que los de mi ciudad y país natales, pero no por ello encuentro una cesura radical entre éstos y los otros en que he vivido, sino un diálogo entre ambos; diálogo intermitente, a través del cuerpo y la memoria, entre el ayer y el hoy. Así, con frecuencia, mis poemas crean o son un puente verbal por el que transitan dos presentes: el del pasado y el actual que, dicho sea de paso, ya ha pasado. Esto se hace particularmente visible en un libro próximo, ya en imprenta, titulado *Vitrales de la memoria*, cuyos poemas conectan experiencias vividas en Manhattan con otras de mi infancia y adolescencia.

11. La pregunta es abrumadora por la realidad que vivimos. Para responderla me permito citar la parte final de un texto mío arriba mencionado: *Itinerario y correspondencias de una carta* en el cual, tras citar unos versos de Víctor Hugo: (“La goutte d’eau manque au désert immense / L’homme est un puits où le vide toujours / recommence”) y unas palabras de un personaje de Jaime Sáenz (“... nuestro planeta es el planeta de la condenación eterna, y no hay escapatoria posible”), concluyo que *Carta a la inolvidable* fue escrito desde y contra esa desesperanza. Creo, pues, que toda obra, incluida la de Parra, se escribe contra esa misma desesperanza. Así, desde el corazón de su pueblo sometido a la expoliación y al cotidiano exterminio, el poeta palestino Mahmoud Darwich puede escribir: “Caminamos hacia una canción lejana, / Hacia la libertad inicial, / Y, por primera vez, tocamos con el dedo la belleza del mundo”. Del mismo Darwich son estos otros tan estremecedores: “La mujer le dijo a una nube: cubre a mi amado / que mis vestidos están empapados de su sangre”. No sé si estos versos, que traduzco de versiones al francés y al inglés respectivamente, dan un sentido más puro a las palabras de la tribu (como proponía Mallarmé), pero estoy seguro de que encarnan el alma de un pueblo y la furia civil del ciudadano y el poeta del margen.

12. Elijo *El paraguas de Manhattan*, que da título a mi último libro. Es un poema relativamente extenso, gestado de manera pausada, en una paciente composición no exenta de desafíos: mantener su aliento sostenido, su unidad tonal, su fluidez rítmica y la justeza de las imágenes en esa diversidad de sensaciones y emociones surgidas en los recorridos por las calles y avenidas de esta entrañable ciudad. Y

aquí un motivo recurrente en mi obra: el paralelo entre la caminata y la escritura del poema como caminos que se entrecruzan.

Asimismo, este poema sintoniza el presente con el pasado reciente o remoto, el espacio de la gran urbe con el nativo. Otro rasgo de mi obra presente en este poema: el gusto y la pasión por la imagen o metáfora, patente en la imagen del paraguas que es el hilo conductor del poema y, asimismo, la piedra de toque que opera una serie de metamorfosis: “pluma y tintero” al inicio del poema, el paraguas pronto se transfigura en “halcón de alas atadas”, en “girasol de pétalos negros”, en túnel que lleva “a una orilla del río Hudson”, en “Mirador de la Alhambra” para, finalmente, devenir el paraguas de Lautréamont que se abre tanto bajo la lluvia real como bajo la lluvia verbal que cae en la pantalla del ordenador.

El paraguas de Manhattan

Llueve en Manhattan:
saco el tintero
y la pluma de mi paraguas.

Lo abro como se enciende una lámpara
y se eleva
halcón de alas atadas.

Lo retengo como un girasol
de pétalos negros
y nos perfuma esta comparación.

Apenas salimos
entramos
en un concierto de arpas.

Camino con calma, en su centro,
luciendo una importancia
que emana de sus aleros

y firmemente sujeto
a su tallo, a su ligero follaje,
al paso contemplo:

En la parada de autobús
el pavoneo de otro –blanco y azul–
entre las piernas de una muchacha,

y la pareja que cruza, abrazada
bajo un techo nupcial,
el jardín de Katharine Hepburn.

El parque Bryant: sicomoros esbeltos
pero no alcanzo sus hojas
para escribir sobre ellos.

Calles abajo, una anciana:
las pupilas glaucas,
su mirar sin mirada,

y pendiente del cuello
el monedero de lata
sonando como un cencerro.

La Iglesia de la Trinidad:
una hilera de lápidas
y nombres sin nadie debajo:

Los leo despacio,
dibujándoles en voz baja
un posible retrato.

Cabizbajo, reanudo la marcha:
galerías, escaparates,
la boca del Metro, un pasaje

a los espectros de Eros:
dudo un instante y me interno
en el túnel de mi paraguas.

Salgo a la orilla del Hudson,
lo extendiendo, zumba su antena,
capto la estación del pasado

y remonto días, cuartos, años,
hasta la noche materna
que alumbra y me nace

en una corriente de sangre
que fluye y me arroja de nuevo
a esta orilla del Hudson.

En la avenida larga y lujosa
como una frase de Proust
el brusco baño de multitud

y el creciente mareo
frente al diluvio de rostros
sin el arcoiris del tú.

Anochece, pero no escampa.
Ebrio de imágenes,
emprendo el regreso.

De pronto, entre Park y Lighthouse:
la luna llena de su paraguas,
sus ojos solares, el marino

relámpago de su mirada,
los labios que se entreabren
deseosos de una palabra

no pronunciada, y el pesar
—igualmente efímero—
de no volver a encontrarla.

Cruzo. Faros, semáforos:
la ciudad que sigue y atisba
con los ojos de Argos.

Suenan alarmas, gritos de incendio.
La policía rodea el manzano,
trastabillamos de miedo,

me sujeto de la barra de un bar,
pido una copa de vino,
brindo a la gracia de estar vivo

y al duro deseo de durar
de indios, judíos y palestinos.
Pago en paz y seguimos

 a la intemperie: una caja de manzanas
—Pienso en ti, en tus cejas,
en los duraznos de Cochabamba.

De la ventana de un hospital
nos salpica un gemido
ambiguo como el silencio.

Alzo la vista. En la neblina:
el puente Queensboro
buscando a tientas la otra orilla.

Cerca, al doblar ya la esquina,
la embestida del viento,
invisible, continua,

y mi paraguas que lidia
como un argonauta
en las crestas del duelo

se atraganta, se crispa,
se derrumba como un epiléptico
y me enluta esta comparación.

Abatido lo llevo a mi cuarto,
le enjugo las lágrimas,
le enderezo los miembros,

le cierro el único párpado
amplio y hermoso
como el mirador de la Alhambra.

Velo en penumbras sus restos,
acompañado por el recuerdo
del bastón del abuelo.

Llega una comitiva de deudos,
dejan un ramo y una tarjeta
con el pésame de Magritte.

Lo miro por última vez
y me conmueve su parecido
a los cóndores de mi país.

Agobiado, me hundo en el sueño,
y reaparece, en lo alto,
flamante como un mensajero.

Avizora mi mano y desciende
cuando advierto aterrado
que él está ciego y yo manco.

Alguien solloza en mi hombro.
Despierto: No hay nadie
sino mi sombra y yo solo.

Prendo la radio: El Choqueyapu
sepulta familias
y casas en el barro. –La apago.

Amanece, pero no escampa.
Me siento a la mesa, enciendo
la máquina de coser palabras

y costuro la lluvia que cae
afuera y en la pantalla
mientras lentamente se abre

el paraguas de Lautréamont.

CHILE, 1943. Estudió Ciencias Políticas y Administrativas en la Universidad de Chile, licenciatura en Filosofía y Humanidades (Filosofie Kandidatexamen) en la Universidad de Estocolmo, Suecia. Cursó los diplomados en Ciencias de la Religión y en Estudios de Cultura Árabe, en la Universidad de Chile. Magíster en Literatura en la Universidad de Chile. En poesía ha publicado: *El primer libro* (Santiago, 1985 y Libros de Tierra Firme, Buenos Aires, 1991), *Albricia* (Archivo, 1988), *En amarillo oscuro* (Surada, 1994), *La vocal de la Tierra*, antología poética (Cuarto Propio, 1999), *Narciso y los árboles* (Cuarto Propio, 2001), *Donde comienza el aire*, (Cuarto Propio, 2006). En narrativa: *Otro cuento de pájaros* (Las Dos Fridas, Santiago, 1999), *Una palabra cómplice* (1997), *Merodeos en torno a la obra poética de Juan Luis Martínez* (Coeditora, Intemperie, 2001). En 1994 recibe la beca del Fondo Nacional para la Difusión del Libro y la Lectura. En 1995, 2002 y 2006 obtiene la Beca de Creación otorgada por el Fondo de Desarrollo del Libro y la Lectura. En 2006 recibe la Beca de la Fundación John S. Guggenheim.

1. Mi diálogo con la poesía comenzó con mi diálogo con las palabras, mucho antes de leer poesía. Creo que en un principio, por lo menos desde donde me acuerdo, toda palabra nueva, sin significado para mí, adquiriría una imagen y de esa forma un significado; así, damasco era una bola de fuego, Santiago, la ciudad, era una cuadrado plateado. Palabra e imaginación iban juntas, “eso”, que estaba en mi cabeza, adquiriría un ritmo y cierta melodía muy primitiva o se acoplaba a alguna escuchada.

2. Mis primerísimas lecturas: Whitman: *Hojas de hierba*; García Lorca: *Romancero gitano*; Bombal: *La última niebla* (el pasaje de la inmersión en el estanque). En mis segundas primeras lecturas: Arguedas (no en su poesía sino en su novela *Los ríos profundos*, especialmente en un pasaje llamado Pinkuyllu); Mistral (*La cabalgata*, *Locas mujeres*); Vallejo (*Trilce*); Rulfo (en algunos pasajes de *Pedro Páramo*). Creo que especialmente Arguedas y Mistral dejaron abierto un surco profundo —desde muchos aspectos, doloroso— referido al lenguaje, algo como una pregunta que me apelaba directamente. La escritura de mis cuatro primeros libros son el intento de seguir abriendo el surco o seguir preguntando.

3. Si lo pienso, es la imagen. Sin embargo, creo haber escrito en alguna parte “el ritmo es lo primero”.

Nunca lo había pensado, lo de encontrarme a mí misma en mi propia voz. Tal vez porque toda mi poesía nace de una profunda subjetividad. Luego de detenerme un momento en la pregunta, creo que para quien escribe nunca le es posible

encontrarse en su voz, ya que esa semilla de intimidad total es voceada y entregada en palabras, lo que ya significa sacarla de la absoluta nada y entregarla en lenguaje inteligible, hacerla forma para que sea apropiable.

4. La mayor parte de mi poesía ha sido una reflexión sobre la escritura, sobre el sujeto de escritura, sobre el sentido del poema en relación con el “sentido”. *El Primer Libro* se inicia con la frase: “Había que pintar el primer libro / pero cuál pintar cuál primer” apelando a un gesto primigenio en la escritura. *El primer libro* tiene como intertexto al *Popol vuh*, “primer libro pintado” que inscribe un (el) acto de creación desde otra cosmovisión. Sin embargo, la imagen que atraviesa la primera parte del libro es la de una mujer pintándose un libro en el cuerpo con los colores de la tierra –*arcilla, terracota, ocre*–. La pregunta era –al momento de escribirlo– ¿qué es (significa) pintar (escribir) un libro, un primer libro? No hay respuesta, sólo está la escritura que el poema final parece condensar desde el “alfa” hasta el “habla”.

La pregunta de *Albricia* es la pregunta por la especificidad femenina en la escritura, si es que la hay. El pretexto es un viaje por la lengua (en su bisemia) al interior de un cuerpo (femenino) en busca de su origen (otra mujer, la madre). Históricamente correspondió a nuestra pregunta de los ochenta. ¿Existe una escritura femenina? Respuesta no hay, pero el texto habla por sí.

En Amarillo oscuro sigue más de cerca el desafío dejado por Arguedas, Vallejo, Mistral. Es un viaje en busca de otro sentido imaginado, intuido, al que no hemos accedido por haberse perdido sus códigos, en este caso, de la cosmovisión andina.

Narciso y los árboles indaga en la propia obra, en la “materia prima” de lo ya creado, lo que ha salido de la boca (de la mano).

Donde comienza el aire es un ejercicio diferente. Al ser cita, pastiche, plagio explícito de un poema o de un conjunto de poemas escritos por otra mano, lo que busca es indagar sobre la génesis del poema en el momento en que éste, ya creado, prescinde de la mano del autor. *Donde el aire empieza*, imagen de Lezama, provocó en mí otra imagen: donde (cuando) comienza el aire del poema es donde (cuando) termina el aire de la boca de quien lo escribe, tararea, exhala. Ahí no hay más autor, hay sólo poesía. Hay escisión entre el creador y lo creado, y es dolorosa.

Cada poema del libro sustenta la unión de dos de esos momentos, el del autor primero y el de la segunda autora al crear *ese* poema.

5. No, no le asigno una identidad cierta. *El primer libro* se inicia con la frase “Había que...” ¿quién es el / la hablante? *Albricia* indaga en una hablante (“Viajo en mi lengua de arena pantanosa”), o más bien en la posibilidad de existencia de una sujeto femenina de escritura, pero esa primera persona no es un “yo” personalizado.

Sólo en los poemas finales de *Narciso y los árboles* hay un yo lírico doliente, actuante que podría leerse como el yo-autora, pero aunque encierra una experiencia vívida, ese yo es sólo un pretexto de escritura, como todo lo demás.

6. Quienes incentivaron mi escritura fueron Juan Luis Martínez, Gonzalo Muñoz, Raúl Zurita, Diamela Eltit, principalmente. Mis pares: Carmen Berenguer,

Elvira Hernández, Verónica Zondek, Marina Arrate, Cecilia Vicuña, Stella Díaz Varín, Antonio Gil, Gonzalo Millán, Tomás Harris, Claudio Bertoni, en Chile, y Diana Bellessi, Carmen Ollé, Liliana Ponce, entre muchos otros y otras.

Mi opción de pertenencia está señalada por la época que va desde mi compromiso político de los sesenta-setenta, el posterior exilio, la dictadura, la represión, la lucha contra la dictadura en Chile, la opción por el lenguaje como resistencia no sólo contra la dictadura, sino también como respuesta a un modo canónico y patriarcal establecido en Chile desde larga data: los “vates” que definen *una* forma de poetizar, la de ellos, como valedera. Mi opción más explícita, tal vez, la de hacer que la “poesía universal” escuchara lo que en poesía estábamos y estamos diciendo las mujeres. Pero no la veo como un ejemplo o lección, es lo que ocurrió, lo que tocó, lo que estaba en el aire: el ímpetu de apertura y libertad, herencia de los sesenta.

7. Indagar en el lenguaje como fuerza renovadora, mirando y escuchando hacia adentro, profundamente, a ver si hay algo, alguna resonancia que llevar hacia afuera. Luego hacia atrás, a nuestros predecesores, qué nos dicen, cómo fueron, cómo se hicieron (en la escritura); después hacia ambos lados, nuestros pares, aquellos cercanos y aquellos diferentes. Y finalmente hacia adelante, ampliar el espacio a los que vienen, nunca cerrar. Nunca decir: “esto se hace así”, o “esto es poesía, esto no es poesía”, porque ¿quién sabe a ciencia cierta, qué es poesía? Los que llegan nos están diciendo cómo es que viene la poesía, a qué ritmos están bailando.

8. Creo que el poema es más antiguo que su inclusión entre “las formas de discurso”; la racionalidad civil es una sinrazón ya en los límites de lo repugnante. El poema en sí es –y creo que siempre ha sido– la resistencia del lenguaje a la irracionalidad (o excesiva racionalidad) de las “formas del discurso”, como también a la exacerbación de la oscuridad humana. El poema, que busca escapar a la racionalidad del discurso, paradójicamente será –tal vez– el único resguardo frente a la irracionalidad a la que nos han llevado los discursos vacíos, esquemáticos, descreídos, incondicionales a la moda académica, periodística, etc., ficticiamente indiferentes a la condición humana, ficticiamente garantes de la condición humana.

9. Se debate hoy el sentido de la creatividad, que se definiría por la capacidad de abrir espacios de respiración y visión. ¿Qué momento de su poesía encuentra privilegiado por la luz y la sombra del lenguaje?

Bajo el peñasco negro
despliego mi humedad en laguna sombría
soy pórtico al oscuro
pero también tengo blancura
en esta formación
de *En Amarillo Oscuro*.

10. Creo que esta pregunta ya la contesté, de alguna manera, en la sexta pregunta.

11. Vuelvo al proyecto –modernista, soy antigua– de mi libro recientemente publicado (*Donde comienza el aire*, 2006) en el que intento una lectura profunda y reflexiva sobre la palabra del otro, mi par, haciendo mío su lenguaje y maravillándome por el inicio común: la exhalación del mismo aire que arranca y toma vida propia: el autor (él, yo); sus grandezas y miserias son ajenas a la palabra ya escrita, la que si hoy consigna más violencia, dolor, furia, es porque aún en su descreimiento tiene fe en el otro, y es al otro al que le escribe deseando que lo lea y que... lo ame.

12. El poema que a continuación transcribo es el que cierra *El primer libro*, transcurre desde el *alfa* hasta el *habla* en ritmo y visualidad. Escrito en los momentos peores del fin de la dictadura condensa en grafía y blancos palabras y silencios el castigo y la vejación de los cuerpos, la palabra perdida, y es a la vez un poema de amor por “el otro”, a quien desea / otorga / ordena la facultad del habla.

¿Qué descubrí en ese poema? La facultad del lenguaje más allá y más acá de la historia, más allá y más acá del (la) sujeto que escribe.

Alfa

			–le digo
ALFA			
Alfalfa	olorosa		
	brota		
			enjugo el rostro
			enjugo el paño
	surca	carne	la huesa
			la angosta
		carne	la prieta
			la marga huesa
ALFA			
Alfalfa	amorosa		
	mi tierno	dulce	
Falfa	mi suave		
	la escama	cae	
	trepas	la larva	
	el rostro	el paño	la marga huesa
			–me dice
	la costra negra		
	la carne prieta		
	la marga taja		
	la surca cuenca		
	la tibia		–dice
			–me dice
Fabla			–le digo

PERÚ, 1945-2007. Su padre fue uno de los miles de inmigrantes japoneses que durante las dos primeras décadas del siglo xx llegaron al Perú a trabajar como braceros. Su madre fue una mestiza peruana nacida en la misma hacienda azucarera. Ha publicado los siguientes poemarios: *Álbum de familia*. Premio Poeta Joven del Perú (Editorial Cuadernos Trimestrales de Poesía, Trujillo, Perú, 1971), *El huso de la palabra* (Editorial Colmillo Blanco, Lima, Perú, 1989). *Historia natural* (Editorial Peisa, Lima, Perú, 1994), *Path through the canefields*. Antología. White Adder Press, Londres, 1997), *Cosas del cuerpo* (Editorial El Caballo Rojo, Lima, Perú, 1999), *El guardián del hielo. Antología* (Editorial Norma, Bogotá, Colombia, 2000). Reeditada el 2002 en La Habana por la obtención del Premio José Lezama Lima, que otorga por nominación Casa de las Américas. Durante el mes de mayo de 2005 vivió en la Residencia de Estudiantes de Madrid como poeta invitado dentro de su programa Poeta en Residencia.

1. Tengo un comienzo algo dramático. Yo estaba esperando el regreso de mi madre que había ido a una de las casas vecinas. Habían venido a avisar que en esa casa donde, a excepción del padre, sólo vivían mujeres, había ocurrido una desgracia: la menor de las hijas había sufrido un súbito dolor de cabeza y luego un desmayo. Mi madre regresó tarde y llorando. Intentó explicarme lo que era un aneurisma, pero enseguida hizo silencio y me batió el pelo antes de dejarme solo. Ese día escribí mi primer poema. La pérdida del primer amor bien se merece un poema. Yo tenía diecisiete años, ella dieciséis. No sé si ese fue el comienzo de mi diálogo con la poesía. Sólo la necesité.

2. En mi biblioteca se acomodan (a veces se confrontan) autores muy diversos. Al no seguir nunca estudios académicos de literatura, mi biblioteca se fue armando “de oídas”, pero el gran patriarca de mi árbol genealógico es don Francisco de Quevedo.

Aún recuerdo el primer libro que compré. Fue por recomendación indirecta de José María Arguedas. Él fue a Trujillo, donde yo vivía entonces, dio una conferencia y recibió algunos textos de escritores adolescentes. Uno de ellos era mi amigo. Después de leer sus poemas (amorosos, por supuesto), Arguedas le dijo por todo comentario: lee *La voz a ti debida*, de Pedro Salinas. Yo también corrí a comprarlo. Lo leí casi suspendido, deslumbrado por el juego de las palabras. Un gran poeta hace sentir poeta a un joven. Allí empecé a respirar como tal.

Me he detenido mucho en algunos autores, pero no los he inventado borgeanamente como precursores. O tal vez sí. En cuanto a mis lectores, permítame la vanidad de citar unos versos míos: “Yo siempre supongo un lector duro y severo,

desconfiado / de las muchas astucias / de los pobrecitos poetas. / Por él me levanto y me rehago hasta tocar el cielo oscuro”.

3. A veces, cuando el entusiasmo me hace creer que he escrito algunos versos memorables, me sobreviene una duda: ¿realmente se me ocurrieron a mí o me los dictaron? ¿Son de otro o nacieron del mismo lenguaje? Es que esos versos aparecen tan nítidos en mi cabeza que siento que sobrepasan mi capacidad o talento. Tal vez ser uno mismo incluye también la aceptación, sin contradicciones, de ser otro y pertenecer al lenguaje.

4. En muchos de mis poemas subyace (a veces es explícita) una reflexión sobre la propia poesía. El título de mi último poemario, *Banderas detrás de la niebla*, intenta expresar la concepción de poesía que he venido practicando cada vez con mayor conciencia: un descubrimiento fugaz, una perplejidad, un extrañamiento que se abre en medio de la realidad rutinaria, y que cuestiona al lenguaje en tanto éste no puede trasladar exactamente al lector esa experiencia. ¿Influencia del *haiku*? Honestamente, no lo sé. Se me atribuye, pienso que en exceso, esta influencia, pero creo que he sido llevado a esta poética por mi propio temperamento. Soy contemplativo por naturaleza. Acaso esto, y no el impulso de mi ascendiente japonés, me llevó a leer a los *haikuistas* o *haijin*, a la vez que admiraba a los poetas occidentales que también vieron cómo la naturaleza objetiva en algún momento, súbitamente, se hace subjetiva: Robert Frost, Eugenio Montale, Giuseppe Ungaretti, Theodore Roetke y muchos otros. Pero debo agregar que el temperamento contemplativo conlleva un riesgo, el de convertirnos en espectadores literarios de la naturaleza, lo que nos puede permitir algunas metáforas, pero no el vislumbre de la existencia de un otro conocimiento.

5. El yo en la poesía es algo muy complejo. Soy incapaz de escribir un poema si no me fue “ofrecido” por la propia naturaleza como una experiencia iluminadora y vital. En ese sentido el uso del yo se impone, incluso para darle verosimilitud al poema, pero ese yo, al querer trasladar la experiencia a otro, empieza a englobar a éste, a trasvasarse. Alguna vez mi amiga Yolanda Pantin, la excelente poeta venezolana, me dijo: “leo tus poemas y siento que yo ya los tenía en la punta de la lengua”. Entonces “casi” también eran de ella. No hay, pues, primera persona absoluta.

6. Más que sintonías, un deseo: si alguno de mis poemas alcanzan un poco de futuro en la tradición poética del Perú, pido que los pongan cerca de Oquendo de Amat y de Jorge Eduardo Eielson.

No sé si tengo una opción de pertenencia clara porque si la tengo se fue dando sin que yo lo percibiera. No fue una decisión en un momento determinado. En todo caso creo que pertenezco a los que creen que un nuevo realismo es posible. A veces siento que la realidad pugna por hablarnos sutilmente, por hacerse símbolo.

7. Si alguno me escucha, le diría que no literaturice tanto la poesía. Vallejo escribió: “¡Papales, cebadales, alfalfares, cosa buena!”, qué sensación de cosa vivida, qué lejos de lo autorreferencial literario tan al uso ahora.

8. Todos los discursos de la racionalidad, cualquiera sea ésta, tienden a rigidizarse y, por tanto, a la inmovilidad y caducidad. La poesía, con su dinamismo, nos recuerda que la función esencial del lenguaje, en cualquiera de sus usos, es la creación, sin la cual la supervivencia humana no es posible.

9. El momento previo a la construcción de un poema, cuando tengo la idea, el núcleo, y el lenguaje es un horizonte infinito al cual debo aproximarme con ansia controlada.

10. Mi amigo el poeta Pablo Guevara me decía bromeando que yo era un “aldeano cosmopolita”. Supongo que no le faltaba razón. Vengo de un espacio semirural y creo que esa es la particularidad con la que entré al mundo.

11. Algunos poetas peruanos de los años setenta se acercaron y recrearon con gran talento el lenguaje de la tribu, acaso porque aún conservaban un sentido prístino. Lo que hay ahora es algo muy pobre y muy violento, reflejo obvio de los tiempos que ha vivido y aún vive mi país.

Yo me declaro incapaz de hacer algo mejor que lo que hago. Admiro la furia civil de Nicanor Parra, pero mi registro es distinto. No quiero sacudir al otro, sólo intento compartir algunos momentos de claridad que, en última instancia, nos hagan mirarnos, a pesar de la polución en el lenguaje, a pesar del manantial enturbiado, con tranquila fe. Me gustaría citar aquí un pertinente *haiku* de Bashó: Bajo el cerezo en flor / nadie es / un completo desconocido. Bajo el cerezo florido, es decir, bajo la belleza.

12. **La serpiente**

Aquí fue donde la serpiente
deshizo su rosca y se deslizó velocísima
bajo el cerco de laureles.

Con el alma aún suspendida, dudé:
¿había visto una serpiente
o me había asaltado una vibración, un vértigo antiguo
que dormía sobre la yerba y se había despertado
a mi paso?

Aquí fue,
junto a esta bocATOMA, donde vislumbré
hace tantos años
la posibilidad de un mundo de movimientos remanentes
que quedan a flor de tierra: el aleteo
inútil de la torcaza quemada por el fuego de la zafra,
el correr errático de lagartijas y ratas
perseguidas por el mismo fuego unánime,

la cojera del zorro herido por una escopeta de sal,
la fuga de aquella serpiente.

Aquí fue,
y aún despiertan como espectros entre mis pies.

Este poema me convence nuevamente de que la poesía a la cual más aspiro implica una forma de revelación que se da en el espacio físico, a partir de un evento de la naturaleza. Lo revelado es tan cierto en ese momento, tan incuestionable, que sólo son necesarias las palabras más precisas, el lenguaje menos suntuoso, para decirle al lector: esto vi.

CHILE, 1946. Sus libros son *El cansador intrabajable* (Beau Geste Press, Devon, 1973), *El cansador intrabajable II* (Ediciones del ornitorrinco, 1986), *Sentado en la cuneta* (Ediciones Carlos Porter, 1990), *Ni yo* (Editorial cuarto propio, 1996), *De vez en cuando* (Lom Editores, 1998), *Una carta* (Editorial Cuarto Propio, 1999), *Jóvenes buenas mozas* (Cuarto Propio, 2003), *Harakiri* (Cuarto Propio, 2004), *No faltaba más* (Cuarto Propio, 2005), *Dicho sea de paso* (Universidad Diego Portales, 2006), *En qué quedamos* (Ediciones Bordura, 2007).

1. Para mí fueron las líneas de un poema del *Crepusculario* de Neruda: “Como si el llanto fuera una semilla / y yo el único surco de la tierra”. Yo tendría, no sé, quince o dieciséis años. Pero también podría citar un par de zapatos que vi en una vitrina de Flaño el año 1963 o unas siestas curiosas en un sofá del *living* de cirujano Videla 1580. Otro verso de Neruda en que habla de unas sienas o el sol aceitoso de las nueve casi de la noche en el asfalto de la Alameda después de unas charlas de Braulio Arenas acerca de “El Universo Surrealista”. O el primer amor de mi vida, yo tenía cinco años y la rubia señorita Teresa, treinta. O el actor Jorge Álvarez (que en paz descanse) recitando a León Felipe en la primera campaña presidencial de Salvador Allende; conseguí la *Antología rota* y me la requete devoré. Todo esto necesitaba un alivio y me auxilió la poesía.

2. La *Antología de la poesía surrealista* de Aldo Pellegrini publicada por *Fabril*, fue muy importante para mí a los dieciséis años. Breton fue mi santo por varios años: con su *Manifiesto*, *Nadja*, *Los vasos comunicantes* y el *Amor loco*. También había (una vez más) libros de Pablo Neruda y Federico García Lorca en casa de mi polola, la que además leía *El lobo estepario* de Hesse y el *Coloso de Marusi* de Henry Miller, autor que posteriormente y por un tiempo se transformó en un verdadero vicio. En cuanto a inventarse precursores o imaginarse lectores no es algo que ahora ni entonces haya considerado jamás.

3. No creo que la voz de nadie sea nunca la de otro y no veo al lenguaje como un espejo. Siempre hay un pedacito sin dueño que a medida que uno escribe va creciendo hasta expulsar lo que fue o pareció ser otra voz que la de uno. Me siento mucho más dueño ahora de lo que hago que hace diez años. (O viceversa.) Que si la imagen o el ritmo es primero, depende. Del poema, de lo que nos pida, de lo que necesite o se imagine que necesita. O de dónde y cómo partió y de la infinidad de otras circunstancias, sobre todo, que lo hicieron pedir nacer. El lenguaje por lo general manda y todas las rebeliones en su contra suelen concluir en un mal poema. En todo caso aquí, como siempre y en todas partes, y ya lo dije antes, el vocablo principal es: *depende*. Ge-

neralizar es mentir, así es que hay que especificar y especificar y especificar. Y eso toma un tiempo y un espacio que no tenemos, ni queremos creo tener, aquí.

4. No, nunca he sentido la necesidad de formular semejante cosa y si lo hiciera el humor se la comería en un instante. Y cambiaría además de manera vertiginosa. No habría tiempo para pronunciar ni la primera letra de la primera sílaba de la primera palabra de nuestra poética para que otra nueva y llena de idiosincráticas y urgentes razones nos quemara la lengua. Sería como pedirle a un soldado en plena batalla que reflexione sobre su espada. (Digo yo.) Claro que un poema no es una espada, que duda cabe. No siempre. A la segunda interrogante respondo de manera similar y le agrego un pensamiento de Barnett Newman: “Aesthetics is for the Artist like Ornithology for the birds”.

5. Absolutamente. Yo escribo, sudo, sangro, cago (perdonando la expresión), y meo, yo. Yo y yo y yo y nada más que yo. Y todo el mundo hace lo mismo, en mi modesta y falible opinión por supuesto. (Denle un garrotazo al que diga lo contrario y vean si sigue hablando.) El yo es el cuerpo y nos entra y sale por las narices. Es imposible –a mis ojos– huir del yo. Ni John Cage, Duchamp, Mallarmé, Valéry o el mismo Buda que vino dulcemente a pulverizarlo, son otra cosa que un lamento del yo al que intentan literaria o vitalmente eludir. De ahí el Valle de Lágrimas por todas partes y el Nirvana inalcanzable y para nosotros el divertido Cielo cristiano. De lo que se deduce que todo, excepto el yo, es una licencia de la retórica. Esta es una manera de decirlo. Otra manera es decir que uso la primera persona (sin darme cuenta o pretenderlo) y creo en la capacidad del lenguaje para representarme pero hasta por ahí no más. Soy escéptico al respecto tanto, casi, como un místico. Y creo también como Parra que la página en blanco (el silencio) es insuperable.

6. Desordenadamente creo que mi poesía se toca por el lado de la luz con la de Parra, Mauricio Redolés, José Ángel Cuevas, Eric Pohlhammer, Bruno Vidal, Elvira Hernández, Teresa Calderón, Gonzalo Millán, Manuel Silva, Rodrigo Lira, Eduardo Llanos, Jorge Montealegre, Floridor Pérez, Daniel Toro, Jaime Quezada, Omar Lara y la revista *Trilce* en general; entre los y las compatriotas que no olvido. Aunque haya poemas míos que no respondan en absoluto a esta sintonía. Y fuera o dentro de mi país sólo veo en castellano a César Vallejo. Y no definiría la opción de pertenencia de mi obra porque no entiendo bien lo que eso significa o es porque la poesía de cualquiera se está moviendo todo el tiempo y nuestra memoria de las distintas poesías también se está moviendo y hablar de la poesía de cualquiera como algo estático es engañoso. Veo a mi poesía en todo caso, ya que de eso se trata, entrando y saliendo de manera simultánea del surrealismo, Parra, y sobre todo la poesía norteamericana posterior a Pound, William Carlos William, Gary Snyder, Charles Olson, Robert Creeley, los objetivistas, John Giorno, Frank O’Hara, Ted Berrigan y quien sabe cuantos más.

7. En primer lugar nunca he pretendido inculcar nada en nadie ya que sólo escribo para aliviarme. Una vez dicho lo cual, mi poesía es, parece, conmovedoramente

accesible y para la risa. Aunque no necesariamente y todo el tiempo me muero de susto y mi poesía conmigo. Y repito: no inculca –premeditadamente– nada. A lo más muestra cosas, insignificantes sobre todo, según también parece. Pero, ¿qué es insignificante, qué no lo es? (“Nada importa”, según Cioran.)

8. Yo no soy Pedro y sobre mí no se va a levantar ninguna Iglesia. No soy ni siquiera agua. Soy un chiflón de ventoleras. El poema –idealmente– registra lo que jamás será capaz de exhaustivamente registrar, el corazón del paso de lo que no está hecho para ser registrado dicho guardado. Otra respuesta: el poema es el refugio de lo que nos impide ser ángeles o chimpancés. Otra más: le concedo el papel de no mentir jamás (aunque haya que mentir para decir la verdad. Más de una vez). Otra: es el diario de vida de todas nuestras ridiculeces altruismos vergüenzas deseos miedos. Y una última: más que nunca, el poema es nuestro cabezazo en el muro del “significado de nuestro plazo en el globo”.

9. Según R. H. Blyth “la temperatura es una de las pocas cosas esenciales de la vida”. Me gusta pensar que mi poesía es más bien calentita.

10. El poema está impreso en una hoja y ésta en un libro. Y alguien lo lee. ¿Dónde? ¿Cuándo? ¿Está libre? ¿Está preso, presa? Mi condición de local no la veo por ninguna parte. Ni la de nadie. Sólo veo volúmenes de poesía que hombres y mujeres leen o dejan de leer en distintas partes del globo. Y creo que cualquier obra está absolutamente abierta para el que tenga la buena o la mala suerte de ponerle, literalmente, las manos encima. Y un buen libro es, supongo, todo el espacio alternativo que veo en contraste a los impuestos por nuestro tiempo. En cuanto a “qué parte de mi experiencia personal y nacional”, en primer lugar, detesto el significado usual de la palabra “nacional”, que sólo significa, en mi caso, realmente, algunas preferencias, personas, calles y lugares por los que paso. (Mucho más compatriota mío es Arquíloco, siete siglos antes de Cristo perdiendo su escudo en una batalla y arrancando, que las docenas de idiotas que veo en la tele nacional fugazmente, todos los días. Por ejemplo.)

Wittgenstein decía del humor que no es un estado de ánimo, que es “una visión del mundo”. Algo así pasa con mi poesía, creo. Y con la temperatura de la que hablo en la pregunta anterior. Y con el sexo. Y con el miedo.

11. En cuanto a la fe en el otro, depende. Hay unos y otros “otros”. En unos se puede tener fe (una fe absoluta), y en otros, la mayoría supongo, ninguna. Creo también que hay un sentido más puro en las palabras de la tribu (si entiendo lo que esto significa) y no veo que se contradiga con la realidad del poeta del margen de Parra, más bien las veo como simultáneas, complementarias.

Por otra parte, no creo que la poesía haya significado mucho para muchos nunca. (Esto es cierto, por lo menos, de la poesía escrita. Me doy cuenta de que a lo mejor la humanidad funciona con trocitos de poesía que encuentra y sorbe ávidamente, sin darse cuenta, aquí o allá, en el transcurso del día. No hay que olvidar que casi todo el mundo ama, oscura o luminosamente, alguna vez. Y no es imagi-

nable un amor sin poesía. No sin un poco que sea).

12.

Autoepitafio

Aquí yace
Claudio Bertoni

Porque
Ya se murió.

Humor, concisión y muerte.

Me doy cuenta de que se trata de un parco epitafio multitudinario también: no muero porque fui muy bueno (y me crucificaron). Ni porque fui muy malo (y también me crucificaron). Ni porque Dios lo quiso. Ni porque el Destino lo quiso. Ni porque “tenía” que ser. Simplemente me apagué porque me apagué, como Cristo, como Hitler, como cualquier hijo de vecino. (Cristo en la cruz y el genocida tienen cada uno su historia buena y mala para los vivos, pero a la muerte no la conmueven buenos ni malos, ella es neutra y se los come a todos por igual (para la muerte todos los chistes son malos, dice Parra). Y al muerto no le sirve de nada su historia tampoco, ya que cuando yace donde yace no le hace porque salvó a la humanidad o porque se la comió, yace donde yace por la sencillísima razón de que YA-SE murió. (Ah, que fue por A y por B y por C. Y que fulanito es un héroe y el otro es un monstruo. ¡Totalmente de acuerdo!) Pero no seamos egoístas con el muerto y reconozcamos que su historia es un deleznable hollejo en nuestra memoria y que su carne, propia de él intransferible, yace donde lo hace porque ya se murió, nada más. Lo demás es *wishfull thinking*.

“Nada, –le dice Pound a Harriet Monroe en una carta– nada que no pudieras realmente decir, en cualquier circunstancia, con la compulsión de una emoción.” Creo que mi Autoepitafio y varios poemas míos, incluido el que viene a continuación, entrarían en esta “categoría”:

Bolero

Como
No voy
A bailar
Como bailo
Si no culeo
Hace un año.

VENEZOLANA nacida en Italia, 1946. Escritora, traductora de poesía y ensayos, académica y crítica. Obtuvo el doctorado en Teoría Literaria y Literatura Comparada en la Universidad de São Paulo, en 1987. Fue profesora de la Universidad Central de Venezuela, donde fundó la primera maestría en Estudios Literarios en 1995. Ha publicado numerosos estudios sobre su especialidad, tales como *Dispersión y permanencia (Lecturas Latinoamericanas)* (2002) y *La ansiedad autorial* (2006), entre otros. Su libro *Tópicos de retórica femenina* (Premio Municipal de Investigación, 1993), inició los estudios de la mujer en Venezuela. Entre sus poemarios están *Restos del viaje* (1979), *Brasa* (1980), *Viola d'amore* (1986), *Épica mínima* (Premio Bienal José Antonio Ramos Sucre, 1996), *El diario íntimo de Sor Juana (Poemas apócrifos)* (2002) y *Herbario* (en colaboración con Anabelle Aguilar, 2005). Su poesía ha sido reunida en *Obra poética* (Mérida, Ediciones El otro el mismo, 2006). Actualmente es profesora de literatura y cultura latinoamericanas en la Universidad de Massachusetts, Amherst.

1. Resulta difícil situar en un punto inicial la historia de mi escritura. No recuerdo cuál fue el primer poema que escribí porque siempre estuve borroneando cosas. Fui una joven solitaria. Durante años trabajé en modestas oficinas del centro de Caracas donde no había mucho que hacer. Allí leía y escribía sin cesar. Eran ejercicios poéticos gratuitos, sin otro fin que escribirlos (o “soñarlos” en las largas colas que torturan la vida caraqueña). Esa gratuidad me ha dado siempre una felicidad secreta e inexplicable. Pensándolo bien, el primer poema publicado fue algo al estilo de *Canto a mí mismo* de Walt Whitman, autor que no conocía. Su origen fue una suerte de ensoñación de la inmensidad gestada en el vacío de aquellas oficinas. Salió publicado en algún número de *En Haa*, revista que reunía a los talentos jóvenes de ese entonces, como José Balza entre otros. Pérez Peralta, poeta y editor de la revista, me arrancó el poema de las manos en una parada de autobús y me escribió una nota emotiva asegurándome que yo estaría “entrando por la puerta ancha de la poesía”. En realidad estaba muy lejos de cualquier puerta. Mi participación fue temprana y fugaz. Sólo conocí a algunos miembros de esa revista años después, desde las aulas universitarias. Tampoco volví a publicar hasta fines de los años setenta, y siempre estuve apartada de cualquier grupo. Pero incluso en ese aislamiento —o tal vez por eso— yo le creí. Y guardé su palabra como la asignación de una identidad secreta. Por lo tanto, más que el impulso inicial del primer poema, recuerdo su efecto en el lector y el rebote impactante en mí misma. Me ha quedado la voz del otro que define y legitima; la conciencia de la naturaleza social y dialógica de todos los discursos. Por supuesto, la autoridad de Pérez Peralta es muy inferior a la de Rubén Darío, pero para una hija de

emigrantes en medio de la opacidad cotidiana, el sentido de comunidad social y cultural es casi una anagnorisis. Por otra parte, “creer” en Pérez Peralta tal vez fuera un modo de reconectarme con experiencias poéticas primigenias: las de la infancia. Es allí probablemente donde se asienta mi diálogo con la poesía. Desde que tengo memoria, ella ha sido una presencia viva y constante desde las primeras lecturas infantiles. Históricamente, fueron primero los autores italianos como Leopardi, Montale, Ungaretti. Luego, su maravillosa lección se fue mezclando con otras fuentes en un sentir proteico y multiforme proveniente de la complejidad de la vida. Tal vez por todo eso no logro verme o entenderme separada de la poesía. Si no fuera ir demasiado lejos –y que me perdone Flaubert– cabría decir que “la poesía soy yo... que también es otro”.

2. La tarea es doble. Inventamos a nuestros precursores, como Rulfo decía haberse inspirado en las heladas sagas nórdicas. Y también forjamos –brevemente, por fogonazos y antes de hundirnos en el olvido– el caprichoso gusto de los lectores o de sus “managers”. Me veo, por ejemplo, en edad escolar, leyendo en una escuelita italiana y en voz alta para mis compañeros *La calma dopo la tempesta* de Giovanni Pascoli. Aunque no recuerde textualmente un solo verso de ese poema, en mí permanece firme –digamos que “me constituye”– la perfección de aquella cosmogonía campestre, en reposo después de un gran trastorno. Tal vez ese fuera el primer poema leído o “absorbido” de esa biblioteca imaginaria y fragmentada que reinventamos sin cesar. Un poema ecológico, de pertenencia a la tierra todavía no ocupada ni diezmada por la corrupción y el dolor. Pues hoy es más que nunca precario el estatuto de nuestras bibliotecas, porque los sistemas de clasificación y almacenamiento de la experiencia están bajo sospecha. ¿Cómo justificar entonces una genealogía que exige constantes rectificaciones, que ha devaluado sus programas y no hace sino ganar nombres para luego perderlos? Como mujer ilustrada, entre las cuales me cuento, también sospecho de la educación formal y académica que recibí, y pienso que mi capital simbólico está hecho de vacíos y aplazamientos. Queda un poemilla por aquí, un grupo de metáforas lujosas por allá, un verso sinestésico perfecto (“tu risa de arroz huracanado” –dijo Neruda que está en los cielos), la tos de niños y cachorros alrededor del fuego (¡oh, mi buen Quasimodo!), el erotismo que muerde de Vallejo, la manzana de Bandeira en una mesa de pensión, la tierra baldía de Eliot (porque hay tantas y tantas de esas tierras...), los fracasos de José (el de Carlos Drummond), todos los divinos tesoros de Darío y la luna de Leopardi dominando los desiertos. Pero como bárbara e indomable –entre quienes también me cuento– debo decir que intuyo al fondo un territorio todavía más antiguo y profundo que también nos pertenece. Es una red inagotable que atrapa diferentes especies: enormes cetáceos y sardinitas plateadas cruzando juntos el gran océano de la literatura. Es decir, *Gran sertón Veredas* y el *Herbario* de Colette; *El libro del té* de Kakuzo Okakura y los cuentos de Quiroga; el *Dr. Fausto* de Tomas Mann y la poesía familiar en dialecto siciliano que escribía mi tío Paolo. Y están sobre todo los trabajos de las mujeres: sus novelas, memorias, diarios, poemas, cartas, ensayos, investigaciones. Todo lo que ellas hacen me incumbe. La escritura de las mujeres me ha ayudado a encontrar una voz propia, liberándome

del ventrilocuismo de los primeros años. *La gruta venidera* de Elizabeth Schön, por ejemplo, fue un indicador de caminos insospechados. No es mi única filiación ciertamente, pero en esa biblioteca ideal no podrían faltar Juana de Ibarbourou, Gabriela Mistral, Dulce María Loynaz, Julia de Burgos, Luz Machado, Cecilia Meireles (con sus exquisitos dibujos de bahianas danzando). Y desde luego las grandes, nuestras educadoras: Virginia Woolf, Edith Warthon, Emily Dickinson, Elsa Morante, Jane Austen, María Zambrano, Clarice Lispector, Christa Wolf y muchas más.

3. Según los antropólogos, el primer sentido universal del ser humano es el ritmo: el del corazón en el vientre materno, o el de las estaciones y los cantos en el trabajo campesino. En cuanto a la imagen, existen diferentes concepciones según las escuelas literarias. Un poema puede privilegiar lo uno y/o lo otro. “Pie de atleta” (*Viola d’amore*), por ejemplo, nació de la imagen concreta de un niño saltando al agua desde un trampolín, una y otra vez. Pero esa imagen, sometida al encantamiento de la repetición, se vuelve una composición rítmica más amplia. Para mí, suele haber una cierta reversibilidad entre ambas. En realidad, sólo he encontrado traiciones en el suelo del lenguaje, que es territorio de exclusiones históricas e injusticias sociales. Además, como demostró el psicoanálisis, el lenguaje ES el exilio mismo. Hay una frase de Clarice Lispector que es lapidaria al respecto: “Había una vez un pájaro, ¡dios mío!”. El dictado exigido parte aquí de una perplejidad esencial que niega el principio de representación de la realidad. ¿Pues qué imagen o ritmo sería capaz de evocar la presencia de un simple pájaro? Ese “mandato del canto”, como diría Enriqueta Arvelo Larriva, es imposible de cumplir para Clarice. Sin embargo, es un mandato y debe ser obedecido. Quiere decir que el lenguaje es también nuestro único instrumento, a pesar de todas sus traiciones. Y es desde allí de donde parte la restitución de lo propiamente humano. En sus entrelíneas y sombras es posible vislumbrar algunos átomos de nuestra circunstancia y a la vez la pertenencia a un diseño mayor que nos integra.

4. Más que formular una poética general he tratado de “imitar” la existencia de corpúsculos programáticos en constante proliferación de significados. Lejos de cualquier totalización, mis poemas parecen ensayar visiones plurales, incluso contradictorias, de acuerdo con las etapas de mi diálogo con la poesía o al punto de observación elegido. Y no podía ser de otra manera, porque la reflexión sobre la naturaleza del poema es una constante inevitable y el destino de la poesía moderna. En *Brasa* (1980), por ejemplo, se me dio en la imagen de una nuez cerrada, hermética y autosuficiente (“Poética”), de acuerdo con una concepción purista de la poesía. En *Viola d’amore* (1986), todo desemboca en un espacio de ecos intertextuales, ekfrásticos, de afinidades electivas y referencias internalizadas y rediscutidas. El mismo título indica un instrumento cuyas cuerdas suenan “por simpatía”, sin necesidad de toque físico. Tengo una debilidad particular por ese libro eufórico y matutino, cuya atmósfera delirantemente festiva hace de la condición humana un asunto de poéticas y, a la inversa, convierte la concepción estética de una lengua en asunto de vida o muerte. Allí se presentan poéticas en negativo a partir de la referencia a la perfección (per-

dida) de los *haiku* (“Nostalgia de Bashô”); mientras que en “Hombre que mira los hongos de su pie después de leer a Borges” se ridiculiza el ansia de trascendencia de la poética borgeana. “Desvarío de traductor”, por su parte, es un juego de incomunicación frustrada mediante el uso de diferentes lenguas (y mientras más lenguas, peor). “Asunto de poéticas”, presenta una visión iconoclasta de la poesía, entre la ternura y la comicidad. *Épica mínima* (1996), en cambio, plantea una poética dura, de lo desterritorializado y acorde con el tema de la emigración. De modo que la autorreferencialidad poética es una discusión que vuelve insistentemente en todos mis libros. Incluso en *Diccionario secreto de términos salvajes* (2006) esa discusión continúa en exasperante contrapunteo, sea descalificando (como en “Pimentón”), sea legitimando (como en “Tulipanes”). Se me ocurre identificar esos intentos con el nombre de “constelación perdida de protopoéticas”. Pero seguramente decirlo así sería establecer una traición más.

5. He explorado distintas opciones. El “yo” predominó en los primeros libros como una proyección de mi propia subjetividad, pero luego descubrí otras combinaciones. Un “yo” visto por otro “yo”; un “yo” desdoblado en “tú”; un nosotros que mira a un otro; y hasta poemas sin voz –“de papel” literalmente– donde aparece transcrita una receta (“Manjar de cebolla”, en *El diario íntimo de Sor Juana*, 2002). Fueron los poetas brasileños –Bandeira, Quintana, Carlos Drummond, Mario de Andrade, Adelia Prado– quienes me liberaron del protagonismo agónico a lo hispano, y me mostraron que la poesía puede ser un instrumento de felicidad y una fiesta polifónica colectiva. Sospecho que esa proliferación de identidades en mi poesía no sea solamente un ejercicio de libertad compositiva (aunque no deja de serlo), sino también una gran coartada: la impotencia ante la irrepresentabilidad del mundo y una estrategia de autopreservación autorial. Como si dijera: no me busques por ahí; ésa no soy yo. O bien: pues en verdad eso es lo que soy, aunque no lo creas. Ya sé que parece confuso, pero la misma Sor Juana recomendaba desconfiar de cualquier “retrato”. Incluso de este mismo –digo yo– que se está gestando en estas líneas. En realidad, el “yo” de un poema es siempre un poco menos que una identidad cierta y un poco más que una licencia de retórica. Y digo esto porque el sujeto lírico conserva las huellas de muchas actitudes, proyecciones, contextos culturales y expectativas de algún “yo” –o alguna idea preconcebida de lo que ese “yo” sea o pueda ser–. Pero ya se sabe que entrar en “estado de escritura” exige trascender cualquier experiencia y situarse en un absoluto recomienzo. Esa expectación inicial, ese vacío espléndido y lleno de promesas que es la escritura (y la lectura), constituye una dimensión fundamental del psiquismo moderno; un pan que, mientras más nos sacia, más nos hace hambrientos, como decía Carlos Drummond de Andrade.

6. Durante un tiempo creí que el único territorio seguro era la lengua. Hoy, un nuevo (des)orden mundial pone en entredicho esa última certeza, al evidenciar el surgimiento de nuevas babeles con los masivos desplazamientos humanos. Es cierto que yo escribo, amo y sueño en el español de Venezuela, y que ese espacio imaginario es mi pertenencia más real y auténtica. Pero ¿cómo está construido ese

espacio? ¿Podría acaso considerarse un todo homogéneo? Durante casi medio siglo lo viví como un espacio amable y libertario. ¿O será que estuve idealizando las cosas y confundí la tolerancia con la indiferencia? ¿Cuándo se desencantó el mundo y empezó a gestarse el huevo de la serpiente? ¿Y cuáles son los rostros del imaginario en los cuales podría reconocerme? Aunque nunca pertenezco a grupos o escuelas literarias, puedo decir que formo parte de la generación de poetas que se inician en los Talleres Literarios del Centro de Estudios Latinoamericanos Rómulo Gallegos (CELARG) a fines de los setenta. Esto es un hecho marcante que funda una primera hermandad, pues el taller nos hizo trabajadores de la poesía concientes y autocríticos en extremo. Esa generación, en efecto, tuvo como guía a tres importantes maestros y creadores: el chileno Gonzalo Rojas y los venezolanos Guillermo Sucer y Ludovico Silva. Cada uno nos comunicó una vibración compositiva particular y tradiciones diferentes. El vitalismo sensual/social de Gonzalo (de renovadas raíces hispánicas) se oponía a la contención controladísima (de fuente anglosajona) de Guillermo; mientras el malditismo existencial de Ludovico reactualizaba la tradición lautreamoneana y los conflictos típicos de la intelectualidad venezolana. No había concesiones de tipo alguno. Un poema exigía una mente diamantina. Guillermo lo esculpía implacable como con un bisturí. Gonzalo era un monstruo de cien cabezas que nos traía la consistencia ejemplarizante de la gran poesía chilena. Con Ludovico se trataba de transitar el camino de la autodestrucción. Esas tres tendencias sintetizaban las grandes líneas de la poesía latinoamericana, cada una comprometida a su manera. Y esa es la lección definitiva que recibimos; un legado que también nos hizo descubrir Artaud, Gerbasi, Pessoa, Michaux, Brecht. De modo que, desde el comienzo, la pluralidad de fuentes y la aspiración universalista forman el sentido de mi pertenencia a la poesía latinoamericana. Creo que esos rasgos también caracterizan la poesía venezolana en general, inquieta, porosa, curiosa de otros mundos, en pugna siempre entre la incontaminación y el "tráfico". Pero esa no es la única herencia recibida. Me ha inspirado también la fuerza y la originalidad entregadas por la poesía de las venezolanas, orgullosamente solitarias, indiferentes al curso del mundo, centradas en sus osadísimas búsquedas. A mí me gustaría estar entre ellas, como respirando el mismo aire de sus altos páramos, de su mar y sus llanos, como leyendo juntas el mismo libro del mundo: Ana Enriqueta Terán, Antonia Palacios, Elizabeth Schön, María Clara Salas, Yolanda Pantin y muchas, muchas más. Tal vez la pertenencia sea este sentido de compañía en medio de la oscuridad que nos ha tocado.

7. La libertad indomable, la fuerza de lo diverso y lo contrario, la alegría y la fiereza al asumir los quiebres de cualquier estructura, además de la reconfiguración de la misma historia de la poesía. Esas son algunas constantes de mi escritura, aunque me ha sido más fácil manejarlas desde el salón de clase, mediatizando afinidades en la obra de los autores admirados. Creo que he querido mostrar la imposibilidad de ser el protagonista de la propia experiencia, y que existe un universo "irreal" con el cual es preciso confrontarse para que justamente lo real no quede mutilado y pervertido. He querido entender el poema como una ventana que se abre, oxígeno, respiración, pneuma vital para quien lo escribe y para quien

lo lee; memoria adormecida de nuestra condición cósmica y animal que precisa ser renovada. No sé si son lecciones claramente discernibles al estilo solemne y oracular de los grandes poetas del pasado, puesto que han desaparecido las condiciones de ese contexto. No se puede medir el alcance de la corriente eléctrica de un poema, viajando vertiginosamente por entre las capas de la tierra, o brillando a destiempo como una estrella, hace tiempo apagada.

8. Es naturaleza del poema rehuir cualquier proselitismo, activismo o manipulación utilitaria. Su papel es justamente no tener papel alguno en esta racionalidad perversa del consumo y la literatura industrial, prefabricada en serie globalmente. Tendrá que posicionarse en el “contra”, desde el ángulo de la resistencia, imponiendo una actitud de repliegue hacia lo interior y hacia la preservación de la memoria. Su función es decir NO (exactamente como el título de un libro de Idea Vilariño). La historia de nuestra cultura atestigua largos siglos en que la poesía actuó como conciencia de la vida latinoamericana, desde las tradiciones precolombinas hasta las revoluciones vanguardistas del siglo xx. Y dijo “no” cada vez que fue necesario. Hoy asistimos a un tiempo disfórico que ha trastornado el acceso a cualquier referencialidad, y vemos el desprestigio de los discursos convertidos en jerga y terrorismo. Y la acción sin envoltura de lenguaje, sin pensamiento crítico y espesor simbólico, es cosa letal. Sin duda, estamos demasiado cerca de la catástrofe, y tal vez por eso la vemos agigantada y repentina. Pero siempre ha habido catástrofes y siempre ha estado el poema listo a conjurarlas reestableciendo los nexos con lo esencial: la articulación no sólo gramatical sino también social, erótica, y de responsabilidad moral de los seres humanos.

10. No sé si la superación de lo local, su expansión y complementación, ha sido propiamente una elección. Yo hubiera querido quedar un poco más en la quietud de lo que nunca ha sido movido de lugar, como aquella raíz mencionada por el I Ching que tiene pereza de perforar el suelo y que se adapta a su propia oscuridad para no afrontar el largo camino de la floración y la decadencia. Pero he sido condenada al movimiento y la aventura desde que mi padre decidiera salir de Italia y emigrar a Venezuela; como una heroína de formación cualquiera. Desde entonces sigo cruzando fronteras y lenguajes, viajando sin cesar, mirando sin comprender. Pero no se trata de sobrevalorar interesadamente el drama o gloria del emigrante como “trauma” de los orígenes, ni las periódicas dictaduras de nuestros países como el único motivo de todos los exilios. Tampoco en este caso hay un único escenario inicial. Ya éramos viajeros desde siempre, como todo el género humano. Ya vivíamos con un sentido legendario que sueña desplazamientos, metamorfosis, reconfiguraciones. Siempre hablamos muchas lenguas. En la temprana infancia, mis padres habían inventado un idioma propio y de sencillas reglas gramaticales, con el fin de comunicarse libremente entre sí aunque los niños estuvieran escuchando. Otra lengua que todos practicábamos era el dialecto regional con antiguas raíces griegas, propio de los ambientes populares. Otra más era el italiano formalísimo que se hablaba en las escuelas, hospitales y oficinas gubernamentales. Más tarde, mis hijos inventaron una suerte de idiolecto o pero-

rata amorosa para comunicarse con sus animales más queridos, con profusión de gruñidos, resoplos y onomatopeyas. De modo que la diversidad del mundo se nos daba así desde esa separación ya existente en cada gota de la vida, incluso en los pequeños espacios privados y seguros de la infancia, y en la misma lengua que saboreaba la leche materna. No es de extrañar que mi hermana se enrumbara por la lingüística; que yo fuera temprana traductora empedernida, estudiara portugués por amor a Machado de Assis, y terminara en una universidad de Massachusetts por amor a Emily Dickinson. Es cierto que esa apertura conlleva la nostalgia de un lugar “propio” perdido; pero para el poeta lo perdido no es un espacio geográfico sino la gracia y la inocencia de ese espacio, que es la tierra en su conjunto. Así entiendo el significado de pertenencia a otra realidad que nos define, más amplia y a menudo incognoscible.

11. Este tema conclusivo parece instalar una paradoja. Mientras más puras sean las palabras de la tribu, más alejadas del comercio, pero también más “heladas” en el acto de su transmisión de mano en mano. Y si nos atrapa la “realidad de los mil demonios”, entonces está el peligro de la furia y la impotencia. Lo deseable sería trascender las oposiciones binarias que dividen y extreman, desembocando en su contrario. Tal vez sea un imposible, pero la búsqueda de una unidad responsable que conecte internamente vida y arte no puede quedar clausurada. Ya lo decía Bajtín cuando afirmaba que no se puede crear sin responsabilizarse por la vida, ni se puede vivir sin tener en cuenta el arte. Decía textualmente: “un poeta debe recordar que su poesía es la culpable de la trivialidad de la vida, y el hombre en la vida ha de saber que su falta de exigencia y de seriedad en sus problemas existenciales son culpables de la esterilidad del arte”. Ese fue el legado que nos dejó Martí: “...verso, o nos condenan juntos / o nos salvamos los dos!”.

12. Vocación literaria

Sólo yo
he amado hasta el destello ambarino
de tus liendras
al sol
y me estoy
buscadora de diamantes
sobre el agua dorada de tu pelo
y entre líneas me detengo
como mona en cuclillas
haciendo del espulgar
una razón de estado
y un instrumento de emancipación
en todas las esferas.

Este breve poema pertenece al libro *Épica mínima*, concretamente a la parte II titulada “Trabajar al sol”. El título se le adecua parcialmente, aunque elevando

el trabajo al nivel de “vocación”. No sé por qué elijo este poema, el cual, como cualquier otro, no puede estar sujeto a explicación sino a respiración. Cualquier comentario implica inventar una lógica que no existe. Y siendo mi propio poema, puede llegar a ser una práctica incestuosa y perversa. Él representa un poco lo que propone a simple vista: una declaración de amor sin límites (“he amado hasta...”) en un periodo discursivo sin rupturas; una situación tácita que supuestamente lo origina, como continuando un enunciado anterior al cual se responde u opone enfáticamente (“Sólo yo...”); una concatenación de analogías. La imagen central es una acción –la de espulgar de piojos una cabeza amada– que desencadena la serie. El acto de limpieza es al mismo tiempo un acto de división (las hebras del cabello), de análisis y criterio (las entre líneas), de contemplación estática e irracional (la mona en cuclillas), de decisión política y finalmente de declaración amorosa. El tono es primero apasionado e hiperbólico por la voz del yo romántico (“sólo yo / he amado hasta...”), para luego volverse neutral mediante la declaración axiomática. Una única imagen delicada suaviza la aridez general: “el destello ambarino de tus liendras al sol”. Una única intervención animalesca, situada justo en la mitad del poema, basta para rebajar tanto lo sublime del “sólo yo” que le antecede (también la mona espulga, divide, contempla y ama), como la arrogancia de la declaración universal que le sigue. En realidad, todo esto surge de una experiencia particular: peinar los cabellos de mi niña recién lavados. No sé si el tema minimalista y doméstico corresponde a una línea sostenida de mi poesía o es solamente una etapa. Lo que parece claro es su violenta transmutación en temas “máximos” y su reversibilidad circular. ¿Es esto mismo lo que ve el lector? ¿Vio la epifanía instantánea, y lo animal como elemento de equilibrio entre emoción y razón? ¿Es esto suficiente para decir del amor?

CUBA, 1946. Vivió durante muchos años en Nueva York, donde dirigió la revista *escandalar* entre 1978 y 1984. Colaborador de *Plural*, *Vuelta*, *Papeles de Son Armadans*, *De Azur*, *More Ferarum*, *Tse Tse* y otras revistas latinoamericanas y españolas. Ha publicado en poesía: *Horizonte no es siempre lejanía* (Nueva York, Las Américas Publishing, 1970), *Entre testigos* (Madrid, Gráficas UREX, 1974), *Piel menos mía* (Los Ángeles, Escolios, 1976-1979), *Cosas pasan* (Monte Ávila Editores, Caracas, 1977), *Cómo escribir con erizo* (México 1979, Universidad de los Andes, 1982), *Superficies* (Caracas, Monte Ávila Editores, 1980), *Biografía para feacios* (Pre-Textos, 1980), *Origami*, (Caracas, Fundarte, 1987), *Refractions* (traducción de Carol Maier, Nueva York, Lumen Books, 1994), *El pez volador* (Caracas, Casa de la Poesía, 1997), *Son de ausencia* (Caracas, Casa de la Poesía, 1999), *El aliento del dragón* (Caracas, Casa de la Poesía, 2005), *La mitad de ocho* (edición y diseño de Álvaro Sotillo, Caracas, LAB.TIP.CCS., 2005). Desde 1990 vive en Caracas.

1. Los primeros fuegos artificiales cubrieron el laberinto del oído, no el cielo de la boca. El recuerdo más temprano pero ya nítido del lenguaje como aldabonazo para despertar nuevos mundos se lo debo a dos viejos negros que trabajaban en la casa de playa en el Uvero: Calita, la cocinera, que era yerbatera y tenía una inmerecida fama de bruja; y Marín, carpintero y ebanista, a quien se le habían encargado unos sillones y reclinadores, y la celosía para el salón de aquella casa techada por artesanos del guano, las grandes pencas de palma. Una mañana los acompañé en un recorrido por los acantilados que llevaban a la Punta de la Mula. En el camino Marín se apartó, seguramente para conseguir algunas ramas solicitadas por Calita, que no se atrevía a entrar al monte. Vi cómo Marín se alejaba lentamente en lo que pensé era una previsible ida y vuelta. Para mi sorpresa se detuvo frente a un árbol, inclinándose y murmurando algo que no pude oír. Extrañado, le pregunté a Calita, ¿qué hace? La respuesta todavía me maravilla:

Le está pidiendo permiso al árbol para entrar al monte.

Sentí que un misterio se abría sin que yo lo desarmara como un juguete. Algo así como un dios sin teología, lo cual es mucho mejor que una teología sin dios. Otras importantes lecciones me llegaron nada menos que a través de Regino Boti, autor de *Arabescos mentales* y *Kodak-Ensueño*, y parte de la tradición oculta de *Orígenes*. Boti era vecino nuestro en la calle Martí. Vivía casi enfrente de mi casa, que era el número 918, en el 911. Además de poeta, era abogado, notario y catedrático de gramática en el instituto. Me llevaba unos cuantos años aquel gran amigo de mi infancia nacido en Guantánamo en 1878. Yo jamás hubiera podido sospechar siquiera que tenía fama de malhumorado, acaso por los lances y

duelos que había tenido en su juventud, uno de ellos particularmente recordado, pues según se decía paso a paso se acercó disparando su revólver contra un rival escondido tras las columnas del Bloc Catalán. Durante años visité a Regino —así lo llamaba— casi todas las tardes. Me encantaba su enorme patio, donde abundaban chipojos y lagartijas; la habitación al fondo del traspatio siempre me intrigó, por su olor a humedad y cerrado, o quizá por los viejos aparatos de ejercicio, casi todos de madera, que allí se conservaban, muchos colgados de argollas empotradas en la añosa pared. Mis visitas, debo confesarlo, a veces eran interesadas: nunca me iba de aquella casa sin un real o una peseta para helados y chucherías. Más que sabores, sin embargo, a esa frecuencia le debo saberes, pues el poeta se sentaba a dibujar y conversar conmigo. Para los dibujos acataba automática y rápidamente mis pedidos: un elefante con grandes orejas y colmillos curvos y puntiagudos, la jirafa de larguísimo cuello y repetidas manchas, un león espantándose las moscas con la cola, una gallina ponedora... Las conversaciones fueron decisivas para mi temprano aprendizaje. Regino desataba el nudo de las hipérboles y las variadas invenciones con que yo pretendía sorprenderlo.

—En el Uvero vi una ballena enorme, como así de grande, hasta allá —y señalaba al árbol del traspatio. Él ni se inmutaba—. No me extraña —decía. No allí, pues no he ido al Uvero, sino más al este, hacia Maisí, hace veinte o treinta años me acerqué a un grupo de ballenas, algunas no tan grandes como esa que tú viste, pero recuerdo perfectamente una gigantesca. Tan grande que ni yo mismo lo podía creer. Le pedí a los pescadores que remaran hasta donde se veía el chorro de agua que echaba por el lomo. ¿Y sabes?, era mansita, mansita. Me encaramé en ella y nadamos juntos mar adentro. Los pescadores se asustaron. Pero era mansita, como te dije. Nunca les tengas miedo. Imagínate que esta que se hizo amiga mía después de un largo rato me llevó hasta una playa cerquita de Baracoa para que yo me bajara sin peligro.

—Sabe, Regino —tras reponerme del aplastante peso de la ballena devuelta engrandecida, volvía a la carga al cabo de unos minutos—, me metí en el monte para cazar con mi arco sioux y casi tropiezo con un león que dormía la siesta. Como estaba tan dormido no quise despertarlo para que jugara conmigo. También sentí un poquito de miedo, pero no se lo diga a mi papá.

—Ay, Octavio, qué bueno que me lo hayas contado. ¿Sabes que nadie me ha querido creer que yo vi una leona con tres cachorritos cerca de la Loma de la Piña? Rugía como un demonio, quizá porque me había visto de saco y corbata. O me había olfateado. Yo sí tuve miedo. Bastante. No se lo vayas a decir a nadie, por favor.

Así eran aquellas conversaciones. Sin importar cuánto yo estirara la hipérbole, sin importar cuánta curva sorteara la imaginación, Regino nunca me puso una luz roja. Al contrario, siempre me retaba a otras incalculables dimensiones. Pasa de las magnitudes a las funciones, salta hasta los números transfinitos, le sugería a quien apenas sabía contar hasta cien. Ante él nunca me sentí mentiroso. Tal vez, sí, algo escaso de imaginación. ¿Será posible —seguramente me lo pregunté en más de una ocasión— que mis invenciones se queden cortas ante la realidad? Que su bondad y su cariño hayan respetado tanto mis primeros pasos en las aventuras

del lenguaje y las ensoñaciones mutiplicadas por la palabra, me ayudaron a reconocer buenas semillas, sobre todo en los niños que me han ofrecido su valiosísima amistad.

Otras raíces son más difíciles de recordar. Por hirientes y ominosas. No tenía seis años cuando Batista dio el golpe de estado del 10 de marzo de 1952 y acababa de cumplir siete cuando un puñado de valientes asaltaron el Cuartel Moncada en Santiago de Cuba y el Cuartel Carlos Manuel de Céspedes en Bayamo el 26 de julio de 1953. Mi reacción inicial muestra la inocencia que muy pronto perdería. Al enterarme de que el asalto al Moncada había fracasado, me sentí orgulloso y feliz. Guerras y combates para mí eran las guerras de Independencia, las cargas al machete, Palo Seco, La Sacra, Las Guásimas. Ese 26 de julio pensé que mambises al mando de Guillermon Moncada habían repelido un ataque de soldados españoles. En casa me aclararon las cosas. Le pusieron un trágico punto a la i de historia. Mi familia estaba de parte de los vencidos. De inmediato, al verle el punto a esa i, yo también lo estuve. Desde entonces, casi siempre me he contado entre los vencidos; y llevo, como algo que nunca cicatrizará, una repetida advertencia: cuidado con lo que dices, no le repitas a nadie lo que oigas en casa, en la calle cállate, habla bajito, no digas nada.

Un primer exilio de la familia, a mis doce años, en junio de 1958; luego otro, segundo y definitivo, casi infinito –la Nochebuena del sesenta, a mis catorce años–, aportaron lecciones no menos amargas que mágicas. Al extrañar a los amigos, entre ellos a Regino, a quien le hice una o dos cartas sin recibir respuesta –murió en agosto de 1958 durante el primer refugio neoyorquino–, descubrí el asombroso aunque vano poder de la palabra. Sin que yo lo advirtiera nació mi vocación. Me sentía más martiano que nunca, pues en aquella misma ciudad el Apóstol había vivido un largo exilio. Lo leí por primera vez en 1958. Lo que cayó en mis manos: *Versos sencillos*, cartas, discursos. Luego, tras el regreso a Cuba en 1959 y la segunda partida, me procuré mucho más: de Martí, Heredia, Zenea, la Avellaneda, básicamente la tradición decimonónica y alguna que otra antología de poetas cubanos. La poesía entonces –lamentablemente– era inseparable, casi siamesa de la cívica. Pero más que a las lecturas, debo a las cartas mi cariño por el lenguaje. Mi fe, si cabe decirlo, en la palabra. ¿Por qué? Las palabras iban y venían, borrando los miles de kilómetros que me separaban de los míos. Un antídoto contra el veneno de la distancia. Aprendí a sobrevivir en un horizonte de palabras. Un horizonte que yo mismo podía levantar. O borrar. Al prolongarse el segundo exilio, cuando empecé a sentirme náufrago en la lengua sajona a pesar de que la dominaba perfectamente, me aferré a los pecios de mi propia lengua. Con ellos, en mar abierto y sacudido por la marea alta, construí mi arca: entraban en fecundas parejas verbos, adjetivos, sustantivos, sinónimos, refranes, pronombres tan errantes como yo. En ese barquito de papel, que se fue convirtiendo en mi poesía, he sobrevivido a la tempestad. Si es que la he sobrevivido.

2. Resulta más fácil inventar a mis precursores que imaginar a mis lectores, quizá porque de éstos he tenido pocos y casi nunca los he podido escoger. Los precursores, en cambio, abundan y surgen siempre de la predilección. Al calor de

la biblioteca de Alejandría y la del dragón, dirigidas por Eratóstenes y Lezama, nació mi amistad con el papel y el fuego, esos entrañables socios del olvido. Una arqueología de mis lecturas me obligaría a mencionar, además de aquel estrato más arcaico que ya he señalado, lo cubano decimonónico, un segundo anaquel que ahora reconozco como fundamental. Las lecturas emprendidas durante mis años universitarios, aunque no necesariamente aquellas previstas en los cursos, obligadas y por lo general estériles. Lo que aprendí, más allá de una disciplina, lo debo a ciertos profesores que en sus clases pero sobre todo fuera de ellas me entregaron provechosas semillas. Leo la poesía del Renacimiento y el Barroco agradeciendo a Triwedi, humilde y concienzudo, las paráfrasis que me ayudaron a traducir a Góngora del español al español. Para montar ese potro corcoveante, recomendó que leyera a Dámaso Alonso. Lo hice mucho después de su curso y reconozco que con las bridas y los estribos de esas lecturas me llegué a sentir como Villamediana en la poesía del cordobés. Luego Lezama, con su *Sierpe de don Luis de Góngora* y con sus propios poemas, me enseñaría a montarla a pelo, o a caerme sin fracturas múltiples. He leído con gusto la picaresca española. Quizá porque me entreabrió esa puerta el húngaro y algo pícaro Edward Nagy. Pero quiero recordar muy especialmente a dos profesores y luego amigos de aquellos años, el mexicano José Vázquez Amaral y el argentino pero casi mexicano Luis Mario Schneider. A Vázquez Amaral le debo el año de lectura en la literatura gauchesca: de los *cielitos* de Hidalgo a los *gauchos judíos* de Gerchunoff, pasando por *Aniceto el Gallo* y el *Fausto* de Estanislao del Campo. Mi admiración por fray Servando Teresa de Mier nace de los dos volúmenes de *Memorias* que en una vieja edición de Porrúa me regaló hacia 1970 o 1971. Pero sobre todo le debo la lectura de Ezra Pound, a quien él tradujo, primero los *Cantares de Pisa*, luego los *Cantares completos*. Con Pound aprendí a leer a Suetonio, Tucídides o Julio César como si fueran el *New York Times*. Luis Mario Schneider me abrió de par en par las puertas de la vanguardia: los futuristas y surrealistas latinoamericanos y europeos, entre ellos los estridentistas y César Moro —quien por cierto había sido amigo de Vázquez Amaral—. También Vallejo, los contemporáneos, *Orígenes*, Artaud, Ungaretti, Michaux. Fue él quien en este siete y media de infinitos naipes me repartió las cartas que me permitieron abrir el juego. Dos ases: Apollinaire y Huidobro. Andrés Iduarte, a quien conocí antes de enseñar en Columbia, él jubilado y yo jubiloso, me regaló varios números de *Orígenes* y me presentó a Octavio Paz —hablamos del año 1972 o 1973—, a quien ya admiraba en espirales que nunca han dejado de crecer. Su poesía y su prosa —y su ejemplo—, son llamas tremendas en mi biblioteca. Lezama y Borges también arden ahí. Azarosas, a veces caóticas, las lecturas me han regalado centro en un paisaje que para mí ha sido demasiado ajeno a la geometría. Gracias a ellas todavía puedo saltar por un aro en llamas, como aquel león de circo que visitó Guantánamo en el paleolítico 1951 o 1952. No soy un lector amaestrado: leo como león. Lo domado no quita lo colmillo.

3. La construcción de eso que llamamos realidad a través del lenguaje tiene una historia muy antigua, codificada precisamente en la escritura como huella de la voz, lo que en términos de la pregunta sería imagen del ritmo. Me refiero por su-

puesto al libro por antonomasia, la Biblia. “En el principio era el Verbo —leemos en San Juan 1, 1—, y el verbo era con Dios, y el Verbo era Dios.” La palabra como verbo: acto, acción, génesis. Y Dios, verbo encarnado, palabra que se cumple. “Y dijo Dios: Sea la luz; y fue la luz” (Génesis 1, 3). Remontándonos a esta versión del origen, tropezamos con que el lenguaje creador no distingue entre el nanosegundo y la eternidad, ni entre el ritmo o la voz y la imagen. Al decir luz se enciende el cielo: la generación de la imagen es absolutamente simultánea al nombre enunciado. Lo generado y lo generador no se preexisten, salvo en Dios mismo, que a ambos contiene, como potencia. “Lo que era desde el principio —dice San Juan Apóstol en su Primera Epístola—, lo que hemos oído, lo que hemos visto con nuestros ojos, lo que hemos mirado y palpamos nuestras manos tocante al Verbo de vida...” Pareciera establecerse un orden, una secuencia sensorial: oír, ver, luego tocar, como si se partiera de la abstracción hacia lo palpable. Sin embargo, casi inmediatamente, al repetir “lo que hemos visto y oído, eso os anunciamos”, se invierte el orden: ver, luego oír. ¿Por qué? Al manifestarse a través de lo humano, con *v* minúscula, el Verbo no es capaz de decir y ser luz simultáneamente. En la tormenta vemos el relámpago, luego oímos el trueno. Ese lapso aterrador separa lo humano de lo divino. Ni el Dios de los judíos ni el de los helenos —Zeus, señor de los rayos—, ni cualquier otra deidad tribal que encarne en toda su pureza y en toda su posible violencia las palabras de la tribu, conoce ese lapso o vive ese terror. Por eso pueden castigar a los hombres. Pueden prender las luces o apagarlas.

En nuestras manos, o en nuestras voces, la construcción de la realidad tendría que ser necesariamente menos ambiciosa. No siempre lo es. Lo más parecido a esa autoridad creadora y normadora del Viejo Testamento, que se manifiesta en el Génesis y las Tablas de la Ley, son las órdenes militares, que exigen acatamiento inmediato y literal; y las leyes, cuyo incumplimiento implica castigos. Pero conocemos la anécdota de W. C. Fields en su lecho de muerte. Al verlo leyendo la Biblia, un amigo —muy extrañado— le preguntó qué hacía. La respuesta nos hace reír y reflexionar: *Looking for loopholes!* Lo mismo buscan en los códigos legales los abogados. Hecha la ley, hecha la trampa. Jugamos con las palabras, como si fueran propiedad nuestra. Quizá la cuestión sea al revés: nosotros les pertenecemos a ellas, somos sus esclavos. Estamos atrapados en esa realidad que hemos generado y seguimos generando. Humpty Dumpty quiso obligar a las palabras a decir lo que él quería que dijeran. Sabemos lo que le pasó. *Fiat Lux* puede servirle a un publicista para promocionar una compañía de electricidad o de automóviles. O hasta una agencia de viajes: ¡*Fiat Luxembourg!* prometería un rápido vuelo sin escalas. Pero en ese juego nos sentimos —nos sabemos— degradados: no somos dueños ni del espacio ni del tiempo, ni de la noche ni del día. Ni del azar. Esos átomos generados por la voz de los dioses no caben en nuestras palabras.

La supuesta realidad, tanto como el lenguaje que la generaría, se prestan a confusiones. Al leer esto que ahora mismo estás leyendo, ¿no oyes lo que ves, no suenan las letras y las sílabas en tus ojos? ¿Es acaso posible leer sin que casi simultáneamente veamos y oigamos? ¿Y la sinestesia? Ver sonidos, oír colores, puede generar confusiones maravillosas o terribles, desembocando en poesía o locura. Borges, ciego, se apoya en las simetrías de la memoria rimada. Seguramente Homero hizo

lo mismo. Un bastón en las tinieblas. Pero nosotros, pareciera, podemos optar: la imagen o el ritmo, el ojo o el oído, Apolo o Dionisos, Micenas o Creta. El orden, la línea que fluye en la lectura, la geometría; o el caos, las caprichosas espirales y los ecos del canto, la deriva. Me levanto en la retina y si hay buena luz veo el arco del horizonte, menos de la mitad de su circunferencia, que es un escudo. Bailo en el laberinto del oído día y noche, durante las veinticuatro horas de sueño o vigilia. Suena mi espalda, suenan mis costados, suena mi pecho. Oigo cada grado del enorme círculo. Pero estoy perdido. Bailo porque estoy perdido. En la medida en que soy moderno –me deslumbró la vanguardia– le pongo uno a la imagen; por lo antiguo que soy, le coloco ese mismo número al ritmo. Los dos van primero. Como la palabra luz y la luz en el Génesis.

4. ¿Tentado? Muchas veces. He llegado a creer que cada poema es una poética: su propia poética, pues en él cada palabra, cada sílaba, supone una reflexión sobre la totalidad del lenguaje y sobre ese poema que parece resumirlo. Una reflexión implícita, vertiginosa, a veces inconsciente, casi como del inconsciente del lenguaje. ¿Y formularla? A cada rato. Pero siempre como improvisación, o como gesto. Más meteórico que teórico, no digo Boileau sino voilà. Repito: la validez de una poética está en el poema, que nunca es su viceverso; y su tarea más afortunada es dejarnos a solas con su vicio, que es el nuestro: el verso.

5. No tengo nada contra el yo. Ni siquiera contra el mío, que es el que mejor conozco. Yo me trato de tú a tú. Por eso sé perfectamente bien que muy pocas veces el yo sabe ser yo. Las *Confesiones* de San Agustín mucho más que las de Rousseau, y sobre todo, aunque lleven otro título, las de Montaigne, me han alentado a conjugarlo y apostar, a jugármelo, a pesar de mi –confesado– rechazo por las confesiones, dado su frecuente roce con la violencia y el castigo, o la teatralidad mayúscula y el engaño. Ese disfraz que tantos se ponen al desnudarse, no es la forma más sincera de compartir la primera persona, aunque quizá sea la más hábil. En poesía, tal vez por la naturaleza errante del yo, su condición de *shifter*, o porque en general su irrupción ahí está menos circunstanciada, la tentación de incorporarlo, de apropiárselo, resulta más inmediata y por lo mismo más riesgosa. Hay que evitar, en esa comunicación profunda que puede ser y acaso debe ser la poesía, que el principio de incertidumbre de Heisenberg se convierta en una coartada. Hay que escoger bien los espejos. Cada libro, cada lectura, es un camino que nos pierde para que volvamos a encontrarnos, crecidos como una tempestad o un paciente aljibe. La biblioteca es un mapa de territorios que quizá nadie haya recorrido. Somos el horizonte que cruzamos. Corremos como los árboles y avanzamos como la flecha que mata a un bisonte de piedra.

Kavafy es como un mosaico bizantino que hay que armar con las piezas dispersas que nos ha dejado: personajes históricos con los que uno puede tropezar en una dracma o un denario, o anónimos y de perfil borroso, nada metálico, de épocas muy diversas y en situaciones donde su protagonismo, actual o reflejado, los compromete en su propia intimidad o el destino de un pueblo. Su primera persona está viva en Antonio abandonado por los dioses y en un joven vendedor de pañuelos que le

roza la mano a un cliente, casi como Dios buscando la mano de Adán en la Capilla Sixtina, para verificar la nada remota posibilidad de una aventura. Los heterónimos de Pessoa, tan dispares, me parecen un coro afinado. Severo Sarduy es auténtico a ultranza en sus poses y es conmovedoramente confesional en *La simulación* al hablarnos del mimetismo de los insectos. Villon escribió como vivió: entre la pureza del desenfado y el crimen. Creo en Vallejo, sea comunista o señor feudal, chamán o cristiano de lunes a domingo en las orejas de su burro, peruano de quena a tumi; no así en Neruda, cuya *Residencia en la tierra* me parece deslumbrante a pesar de tantos otros libros donde confiesa mal como él y nosotros hemos vivido.

¿Acaso es posible ser otro con el yo de Rimbaud y multitudes con el de Whitman y nadie con el de Nagarjuna en el topoema de Paz y aquel que ayer no más decía cualquier otra cosa? Antes de dejarle la cuestión a los psicoanalistas, se pudiera intentar a partir de una ética de la escritura, como segundo peldaño, una ética de la lectura, para que la proliferación del yo no se convierta en una Torre de Babel sino en una morada habitable, o quizá una pirámide donde algunos puedan ser sacrificados. Si el yo camaleónico o carnavalesco es inevitable, habría que elegir el disfraz o por lo menos su talla. La poesía confesional, que suele abusar de la primera persona y por lo tanto del tú y el él y el ustedes y nosotros que la leen, ha sido ejemplarizante por sus aberraciones. De joven, cuando la intolerancia se adueña con mayor denuedo de la hemoglobina, me indignaba constatar cómo una oda al Che o a Ho Chi Ming era un primer paso hacia una beca norteña o cómo se hipertrofiaba un ego en la retórica budista. Por ese camino, de aplicarse una cartesiana duda metódica, se concluiría que la poesía erótica es obra de impotentes y la llamada poesía comprometida una estrategia de inversionistas. Hay que reivindicar al niño que desnudó al rey desnudo. De lo contrario, como creo que ha venido sucediendo, se confundirá una vanguardia con una rimbombante academia. Un recuerdo: estoy con un católico que ha escrito versos en loor de la Virgen. Cada vez que pasaba una muchacha, algo comentaba acerca de su adivinada y por lo visto divina anatomía. No voy a misa, le dije, porque me gustan las putas, no las vírgenes. Nunca leí sus poemas, nunca me han interesado sus opiniones acerca de política, economía o el punto g. ¿Recuerdan lo que decía Ezra Pound acerca del cheque de un millón de dólares? “Si lo firma Rockefeller, acéptenlo, pues probablemente tiene fondo. Si lo firmo yo —advertía— es un fraude, un acto criminal.” Yo respeto a los poemas mucho más que a los cheques —¿no creen que así debe ser?—, por eso trato de cerciorarme de que después de tantas y tantas palabras haya sobrevivido la palabra. Los poemas también deben tener fondo. En fin, el yo no me lo licencia ninguna retórica: es mío en mí, como quizá hubiera dicho Darío. Y es responsabilidad mía conjugarlo lo mejor posible. Porque también es de todos, todos tenemos que cuidarlo. No es sólo una palabra. Ninguna palabra es sólo una palabra. Si llegaran a serlo, todas serán un epitafio.

6. Yo siempre he vivido en Kamchatka. Eso lo he venido diciendo desde hace tiempo. Mucho antes de leer la carta de Sainte-Beuve a Baudelaire donde tan generosamente le concede, por *Las flores del mal*, un rincón en un “extremo del Kamchatka literario”. Curioso comentario que el poeta agradece, por cierto: ya

que según él, de recibir más a menudo tales y tan vigorosos reconocimientos, sería capaz de hacer una enorme Siberia. Sospecho que ahí hubiera quedado aún más aislado y solo, a menos que pensando en su amigo Sainte-Beuve se dedicara a hacer muñecos de nieve. ¿Sintonía, pues? Con todos aquellos que han vivido en esa remota provincia que llevamos por dentro, Kamchatka a veces es un puente y mide sólo un poema, un cuento o un ensayo. Yo lo he cruzado a menudo, cada vez que alguien despierta mi admiración. He visto también que hay quien lo cruza para encontrarse conmigo. Eso nunca ha dejado de sorprenderme. Que no siempre haya tenido que hacer muñecos de nieve me parece un milagro.

7. No creo que haya lecciones en mi poesía ni pretensión de inculcar nada a nadie. Sólo aspiro a sentirme menos a la deriva, menos solo. Arriesgaré esto, para no dejar sin hojas ni frutos al árbol número siete: me gustaría pensar que cada palabra bien sentida —en todos los sentidos por todos los sentidos— ayuda a fortalecer nuestro sistema inmunológico y que así somos más capaces de sobrevivir la plaga dual de la propaganda, la política y la comercial. ¿Pero acaso se trata de una lección o la cifra impredecible de unos números que ruedan sin parar? Los datos y las dudas nos obligan a creer en el azar como un dios. Si no lo crucificamos, alguna esperanza nos quedará. Ojalá.

8. Entre los medios de comunicación predominan los de masa sobre los de musa. A tal punto que esa disputa por la racionalidad civil y el significado de nuestro plazo en este globo resulta casi ajena al poema. Por lo menos en lo que a mí respecta. Quizá sea lamentable pero es así. Lamentable porque esa supuesta racionalidad civil en muchos casos tiene visos de irracionalidad. El discurso político impone o justifica lo aberrante: conductas que lesionan la dignidad de individuos o pueblos enteros. Una de las formas más audaces que asume esta irracionalidad tiene que ver con los modelos que insistentemente se proponen desde el poder o la aspiración al poder. Modelos que únicamente perpetúan a quienes ya lo detentan o aspiran a detentarlo en detrimento de las mayorías que a través del discurso y la propaganda dicen representar o proteger. El colmo de estos modelos contrafuncionales y regresivos, disfrazados siempre de revolución y vanguardia, supone una alergia a la realidad. Sólo así se explica que el fracaso sea impuesto como meta a pueblos sedientos de justicia. A manidos sermones goebbelianos debemos que un tirano no sea ejemplarizante por sus errores y horrores, sino que tras medio siglo de infamia luzca como una esperanza y sea abrazado como tal por astutos tiranuelos. Al otro lado de la puerta que conduce al infierno, los ciudadanos que la cruzan terminan como esclavos o mendigos arrodillados y agradecidos. Desesperados por la miseria y la injusticia, la cruzan sin leer o comprender la advertencia: “lasciate ogni speranza, voi ch’entrate”. La poesía podría enseñarles a deletrearla a tiempo y así ser decisiva para socavar el discurso del poder y la verborrea de la propaganda, pues —marginal, solitaria— es más libre para explorar el lenguaje y compartirlo sin afán de lucro o poder. Frente a lo autoritario, crear, ayudar a crear una autoridad vacunada contra el bacilo de Goebbels. Una autoridad no susceptible al engaño: lectores capaces —cada uno— de ser autores de su palabra y de

un libro escrito con demasiada sangre por todos, la historia. De lograrse esto que hoy por hoy es una quimera, la historia podría ser esa poesía hecha y vivida por todos de que nos hablara Lautréamont. De lo contrario, habrá que intentar una salida desesperada de las llamas del infierno, para lo cual convendría no desoír el testimonio de los balseros cubanos, por ejemplo. Las llamas a veces parecen olas.

9. Osadía: me sumo a un debate que desconozco. Imagino que no se trata de la primera ni la última vez. ¿Qué tiene prioridad, preguntaron hace un rato, el ritmo o la imagen? Al hablarme de la respiración y la visión, me lo han vuelto a preguntar. Me parece bien la insistencia. Diré por qué: al referir la creatividad a posibles espacios de respiración y visión, que supongo se abrirían por un aliento penetrante o la seducción de una imagen, percibo –implícita– una analogía entre el cuerpo y el cuerpo del lenguaje. Anatomía, fisiología: el poema está vivo, respira. La noche, la sombra del lenguaje, llena sus pulmones; El día, la luz, lanza sus ojos al infinito como dados de mil caras. ¿Y el sabor de las palabras, la piel que la mano deletrea, los catorce jóvenes como repetida escala que entran al laberinto del oído? Todo está ahí, en el poema que despertamos al leerlo. Sus cinco sentidos tienen uno solo o tienen mil, depende de quién lo escriba o quién lo lea. Un instrumento de cuerdas más locas que cuerdas. El lenguaje como luz alumbrando y como sombra asombrando. La sabiduría que ilumina los intersticios entre las palabras y las sílabas no vale más que la ignorancia que nos permite el asombro y el tropezón. Se sabe y no se sabe: el cuerpo dibuja una sombra y esa sombra esculpe al cuerpo que la dibuja. Yin y yang: me pongo oscuro para hacer la noche pero le doy cuerda a un gallo en la oscuridad penúltima.

10. Ser cubano como a mí me ha tocado serlo es una vocación tan difícil como la poesía. Lo he sido en la intemperie y la adversidad. Durante muchos años, durante décadas, un cubano fuera de Cuba, sobre todo si el azar le había repartido oros para torear alguna página, tenía que padecer soledades nada gongorinas para estrenar sus luces. Robertos y Marías de mi generación querían pasar como Bobs y Marys para que los ches de bolsillo les perdonaran la vida y los dejaran asomarse a alguna revista o dar clases en las entrañas del monstruo. Eso me daba rabia y vergüenza ajena. Hoy siento lástima por ellos, como siento lástima por todos mis compatriotas y hasta por mí mismo. Todos hemos sido víctimas de aquella tierra rodeada de Marx por todas partes. Castristas y anticastristas, los exilados, los que Trostky llamara emigrados internos y quienes, consumidos por una fiebre helada con revolucionarias cubitas de hielo, vigilan a sus vecinos y a las órdenes del Estado atropellan, vejan, o fusilan; todos los cubanos estamos atrapados en alguna versión de la isla en peso. O en pesos. Unos estamos atrapados fuera de aquello, otros dentro. El propio Fidel Castro es víctima de Fidel Castro: es el héroe que termina sus largos días como tirano. La historia lo absorberá, nuestra tierra lo absorberá. Con suerte renacerá como una mata de güira y sus discursos serán bailables maracas. La conducta de mi familia permitió que sobreviviera aquellos años duros en el orgullo de haber dado siempre una respuesta sin cálculos a las adversidades. Pero, como dije, nos tuvimos que contar entre los perdedores. Mi

padre está enterrado en la nieve de Nueva York; las cenizas de mi madre, que murió en Caracas, ahora lo acompañan allá, muy lejos de Guantánamo y los abuelos. A los doce años asistí con mi padre a una manifestación frente al consulado británico de Nueva York. Los reyes de Inglaterra le habían vendido al sargento Batista unos aviones Sea Fury para matar cubanos, como los veinte o treinta que ese día casi estrechamos las patas a los caballos de la policía de Nueva York, pues nos los echaban para mantenernos a raya. Fui político entre los diez y los veinte años, dispuesto por la rabia a morir o matar por la patria. Perdí lo que me quedaba de niñez entre estatuas y surcos de mármol. Sueño de una noche de verano, la poesía me permitió recuperar algo de mi infancia y de mi juventud. No es poca cosa. ¿Qué no habrá, pues, de mi experiencia personal y nacional, de mi condición local, oriental y guantanamera, a la hora de crear una isla mía para todos? Si vivo en Kamchatka es porque nunca he dejado de ser un provinciano. A mucha honra, como se dice. Un provinciano, y a golpe de exilios, un estoico: un cosmopolita.

11. Hace ya muchos años un poeta cubano escribió: “no simules que vas a creer en mi simulación”. Fue la última línea suya que leí. No creo que jamás se me ocurrirá leer otra. Yo no podría vivir en el descreimiento mutuo. Ni vivir ni escribir. ¿Cómo? ¿Para qué? ¿Para quién escribir un poema en el descreimiento mutuo? El único poema posible sería la soledad. Y el silencio. Quizá por eso me he reducido a la nieve de Kamchatka. Me parece más sana la incomunicación en un copo de nieve o un afiladísimo carámbano que el simulacro como estética posible o como ética imposible. Lamentablemente comprendo la pregunta. Pareciera que la palabra sobrevive mejor entre gangsters que entre poetas. En el mundo del hampa puede costar la vida, en el nuestro por lo visto no cuesta nada. Quizá por eso la producción a diario va en aumento. No hay vocación sino carrera; no hay artesanía sino industria. Yo escribo porque habrá, ha habido, hubo, habrá habido, hay alguien que merece mi aliento. Y si alguien abre un libro mío quisiera pensar que yo merezco el suyo. Reducida a golpe de dados o juego de palabras, aun así, la poesía me compromete contigo. Muy pocas cosas son tan serias como el juego; y ningún dios ha sido tan poderoso como el azar.

Prefiero los abanicos de Mallarmé a los ventiladores de la antipoesía, que pretenden contaminarnos con un aire fresco viciado. Reconozco en la antipoesía su valor como antídoto para la retórica de Neruda, ¿pero no se trata acaso de otra retórica? Alguien ha dicho: la poesía de Parra no me da ni frío Nicanor. Quizá lo dijo el propio Parra, cuyo humor celebro. El empobrecimiento del lenguaje, temo, no nos da “un sentido de la realidad de los mil demonios” sino que nos asoma a una realidad empobrecida. La endemoniada prosa de Marcel Proust nos permitió conocer los mil demonios de los Guermantes. La compleja miseria de ese mundo, gracias a esa prosa endemoniada, mostró sus rasgos. Proust no sólo los muestra: los retrata, los caricaturiza, los disecciona, pero sin banalizarlos, sin empobrecerlos. Por eso nos asombra y nos estremece. ¿Por qué exigirle menos a un poema?

12. A lo largo de esta entrevista me he referido en varias ocasiones a mi familia y concretamente a mi padre. En “Autorretrato”, poema incluido en *Biografía para*

feacios, del ya arqueológico 1980, afirmaba que había nacido del vientre de mi padre, lo cual es rigurosamente cierto. Mi mundo simbólico, donde he pretendido dar cierto orden o por lo menos algún equilibrio al otro, tan real como perdido, tiene sus raíces en el suyo. Ese cordón umbilical que a través de la palabra me une a su sombra y a la de los abuelos tiene que ver con los recuerdos de su infancia, que nutrió a la mía, lamentablemente escasa y como vuelta trizas; y a la Cuba épica y bucólica que él, nacido en 1893, pudo conocer. Todavía vivían Martí, los Maceo, Gómez, Quintín Banderas, Crombet, los Sanguily, figuras para mí legendarias de las guerras del siglo XIX; vio los uniformes de rayadillo de los soldados españoles apostados en Romelie y Santa Cecilia y a los mambises con sus sombreros de yarey y sus machetes Collins; oyó los gritos de ¡alto! ¿Quién vive? Y ¡alto! ¿Quién va? que daban los insurgentes y el enemigo de aquellos años; fue cuidado por gente que había conocido la esclavitud y jugó con hijos de esclavos, como si hubiera nacido justamente para crecer a la sombra de la república que se fundaría el 20 de mayo de 1902. Si uno sustituye el 24 de febrero de 1995, cuando comienza la última guerra de independencia, por el 26 de julio de 1953, inicio de la revolución, y la promesa de aquel 20 de mayo por la del 1 de enero del 1959, se notan fácilmente los paralelismos —y los espejismos— de la genética personal y nacional.

Por eso escojo el poema inicial de *Son de ausencia*, “Pobreza”, donde la figura de mi padre es como un latido. Aparece dos veces, dos momentos que la memoria no suelta del puño. Primero, los brazos abiertos, me ofrece el horizonte: “Hijo, todo esto es tuyo”. Yo tendría ocho o nueve años cuando mudo, asombrado, acepté aquel maravilloso regalo. Estamos en la terraza del Uvero, roja con listones verdes, de espaldas a la casa con su enorme techo de guano y su salón reluciente y abierto. Estamos, pues, de espaldas a la propiedad: lo que mi padre me regala, qué típico de él, no es tangible, cuantificable, sino el infinito. En más de una ocasión, siendo yo niño y luego casi una ruina de aquello que fui, me repitió: te dejo un buen nombre. El nombre, el infinito, el horizonte, los azules que se confunden en la distancia, son como versos del poema que me ha tocado vivir. La segunda vez que aparece, mi padre tiene los brazos cruzados sobre el pecho. Yo estoy solo con él en la funeraria donde lo velamos en septiembre de 1990. Siento que con esos brazos cruzados sobre el pecho me abraza. En el sombrío y cerrado otoño de Queens y de aquella funeraria siento la brisa que nos despeinaba en el Uvero. Soy inmensamente pobre, inmensamente rico. Al tratar de llamarlo se me vacían los pulmones y me quedo sin aliento. En el bolsillo interior de su saco, sobre su pecho, le coloco un puñado de tierra que un venezolano me había traído de Cuba, una pluma de Pepesito, azul cielo, y *Mi otra muerte*, el poema con que me preparaba para la suya.

Pobreza

Hijo, todo esto es tuyo.
La araña vuelve a lanzar su tarraya de seda
y recoge una voz chorreante, sílabas
acostadas en noches sucesivas

como la espuma lejana de un eco.
Mi padre señala el arco del horizonte
y se confunden dos azules inmensos.
El mar tensado cubre estrellas;
el cielo se deshace a mis pies.
Baile de viento y nube.
Suma de cangrejos quemados.
Todo es luz en un paisaje de soles.
Todo es mío y soy menos.
Soy lo que respiro.
Lo que me falta.
Lo que debo.
Nacer más huérfano.
Contar un solo número en la arena.
Ser apenas un sonido.
Los peldaños del caracol
me llevan en lentas espirales a la otra orilla.
Mi padre tiene los ojos cerrados
y las manos cruzadas sobre el pecho
pero me ve y me abraza.
Todo esto es mío.
Respirar es una canción.
Una vieja canción que me sé de memoria.

CARMEN BERENGUER

CHILE, 1946. Es poeta y cronista. Libros de poesía: *Bobby Sands desfallece en el muro* (1983), *Huellas de siglo* (1986), *A media asta* (1988), *Sayal de pieles* (1993), *Naciste pintada* (1999), *La gran hablada* (2002), *mama Marx* (2007). Ensayos: *Escribir en los bordes* (1990), *La mirada oculta* (1994). Organizó junto con otras escritoras el Primer Congreso de Literatura Femenina (1987). Presentó en el Congreso Nacional el documental *Delito y traición* (discurso de la mujer en la política y en el arte), Fondart (2003). Entre sus obras multimedia están *Postal del Sur* en el festival Franco Chileno Video Arte (Santiago, 1990), *Teatro performance Sudales*, banda sonora de la obra electroacústica *Sudales* con Eduardo Cáceres, del libro *Sayal de pieles* (Goethe Institut, Santiago, 1992), *Performance "Mi Lucha"*, Bar Inés de Suárez, con Roberto Mascaró (1993). Ha sido editora de las revistas *Hoja por Hoja* (1984) y *Al Margen* (1986). Su poesía está recogida en varias antologías y ha participado en foros y conferencias en universidades de su país y el extranjero. Ha sido traducida al inglés, sueco, francés e iraní. Obtuvo la beca John Simon Guggenheim en 1997.

1. Leí en un diario una noticia sobre la muerte de un poeta irlandés. Su muerte se produjo por una huelga de hambre como denuncia por el maltrato que habían recibido un grupo de activistas en la cárcel de Maze, en Inglaterra. Recorté la noticia y me fui a un convento fuera de la ciudad y escribí un diario sobre las tribulaciones del hambre en forma de grafiti. Mi primer libro me lo hice a mano en forma artesanal. En ese entonces vivíamos una extrema violencia en la dictadura de Pinochet. Todo libro que se publicara debía ser autorizado por el Ministerio del Interior. Yo lo publiqué sin autorización. Creo que todo el proceso de creación desde el momento de ver la noticia y escribir en estado de ansiedad y angustia por el impacto, fue inevitable la asociación con mi país. Poco tiempo después un poeta que venía llegando de su exilio en Inglaterra, me regaló un libro rojo con letras amarillas. Era el diario de Bobby Sands. Fue un contacto mágico con la poesía irlandesa.

2. La mayor parte de mi infancia me alimenté literariamente con el kiosco de la esquina. En mi adolescencia escuché declamar a unas amigas en una radio de provincia, poemas de García Lorca, León Felipe, *Las soledades* de Góngora, y Quevedo. A mi madre le gustaba la poesía amorosa de Amado Nervo. Mi tía abuela me llevaba a la iglesia a escuchar a un cura famoso por su elocución del discurso bíblico, donde escuché rezos, plegarias y parábolas como formas del discurso místico. Luego me llevó a escuchar a una mujer senadora muy conocida en el país, quien tenía un discurso representativo de la mujer en la política. Los *20 poemas de amor* se había constituido como un *best seller* epocal. Y por supuesto

los versos de Gabriela Mistral se escuchaban en la radio y en los colegios. Es decir crecí escuchando poesía y cuentos en la radio. A través de un programa llamado *La tercera oreja* se paseaba la prosa de Edgar Allan Poe, Quiroga, Chéjov, Manuel Rojas, Eusebio Lillo entre otros. ¡Qué maravilla!

Le voy a mostrar mi biblioteca, se formó a través de mis precursores. Como una cachurera poseo un baúl con llave donde hay un peine de Gabriela Mistral. Una escalpela de la primera comunión de Pedro Lemebel. Una Biblia deshilachada envuelta en una bolsa de plástico. Conservo con celo una fotografía postal de dos musculosos argelinos, envió de la escritora Diamela Eltit desde París. Una cajita con aros, regalo de la intelectual Francine Massielo. Un casete de Paquita la del Barrio, presente de Nelly Richard. El certificado de defunción de mi madre. El diario del Che Guevara. La Pequeña Lulú. *El Calibán* en pergamino, de Rubén Darío. Todo José Martí junto a El Conde de Lautreamont, Isadore Ducasse. La primera traducción al castellano del poeta Kerouack: *On the Road, Dirección única* de Walter Benjamín. *El orden del discurso* y *Los anormales* de Michel Foucault. Chapitas de Salvador Allende y collares constituyen mi rizoma poético y parte importante de mi estantería, que ya se ha convertido en un bazar entre vírgenes latinoamericanas y libros usados.

3. Me voy a citar: “Mi voz se pierde en referencias clásicas”. Otras veces se recubre de matices por las arterias onomatopéyicas y sus declinaciones formales. Roland Barthes en su racionalización sobre el lenguaje apuntó que “El que habla no es el que escribe, y el que escribe no es el que es”.

4. Más de alguien pensó que era una antropóloga después de leer *Bobby Sands desfallece en el muro*. Pero hay poemas que se escapan y son verdaderos mantras como “Lengua Osa Verba” y “Sayal de pieles”, que se constituyó en un proyecto como un manual de principio poético, en cambio en el poema “Yo hablo como si hablara” se hunde en el pozo existencial del parloteo.

5. Fue Rimbaud quién dijera “Yo es otro.” Más allá de mis lecturas, mi experiencia con el lenguaje se ha espejado en la constitución de un sujeto femenino desplazado y fragmentado donde el juego de las identidades como representaciones pierden su entidad fija.

6. Un gesto de desacato al articular la pregunta por la cultura –mujer y etnia en un orden de represión extrema en los años ochenta, en la dictadura de Pinochet.

En ese espacio hubo una complicidad de poetas y escritoras que sin pertenecer a un movimiento, con estilos diferentes, provenientes de distintos lugares culturales, escribieron un texto de reparación de la lengua y del país.

Tal vez en una voluntad de autonomía chascona.

7. Soy curiosa de la intimidad de mi lengua y su historia me ha impulsado a escribir y a leer sin jerarquías establecidas, desde un grafiti pegado en la pared a la rebeldía de Breton junto a una novela *Pulp Ficción*.

En 1986 unos jóvenes estudiantes se acercaron con la intención de que les impartiera un taller literario que luego se llamó Fines de siglo. La lectura de sus poemas y una conversación preliminar expresaron la inquietud de saber sobre algunos autores que no estaban incluidos en sus programas de estudio. *Confieso que he vivido* de Pablo Neruda era leído clandestinamente y una entrevista de Matta circulaba de igual forma. Entonces era necesario leer a autores clásicos de la poesía chilena, como informarles acerca de movimientos vanguardistas y aquellos malditos que proponían cambiar el mundo.

8. Acabo de publicar un libro que lleva por título *mama Marx*. Algunos lectores me han preguntado por qué Marx, lo cierto es que había leído lo que Paul Ricoeur había dicho de los autores de la sospecha entre los que se encontraba además de Marx, Freud. Había conversado con una escritora acerca de la melancolía como resistencia. Luego me encontré con un libro que llamó mi atención: *Complot del arte*, de Jean Baudrillard, en el que analiza el estado de crisis por el que atraviesa el estado del arte actual; me voy a permitir citarlo ya que creo que la poesía también pasa por ese momento en el que me incluyo: “Cuando la bagatela aflora en los signos, cuando la Nada emerge en el corazón mismo del sistema de signos: he aquí el acontecimiento fundamental del arte. Hacer surgir la Bagatela de la potencia del signo [...] es propiamente la operación poética”. Por otro lado, hace notar la falta de anticipación del arte y una persistente cita hacia el pasado como una cancelación de futuro. Y una apelación a una verdadera necesidad de transfiguración de ese pasado como “ilusión radical”.

Por otro lado, Julia Kristeva insta a los teóricos e intérpretes que lean los signos en otras formas no habituales del arte actual, no tan “bello” como se conciben la belleza clásica, entre una lectura que ella fija en dos puntos: la sociedad de la imagen y la sociedad del espectáculo, donde hemos y estamos a punto de perder el arte, la cultura y la literatura para siempre como fin de la historia en el nuevo orden. La poesía chilena es réplica y cita de pasado, más bien abuso de citación, exterioriza un vacío convirtiéndose en pura forma.

Por supuesto que la poesía es el espacio privilegiado, donde se lee ese mismo diagnóstico, sólo que no se lee.

9. Tal vez en momentos orgánicos del cuerpo, como es el asma, donde el lenguaje, por medio de la respiración entrecortada de huellas mnémicas (de palabras oídas) en una lengua disléxica no tratada, da ese ritmo acelerado en el que vislumbro esa sublimación como alquimia de palabras, sonidos y colores, que para el ser hablante es fundamental –la forma del mundo como lenguaje.

10. Cuando se subvierten las leyes de la sintaxis, se subvierte la ley del padre y se identifica con la madre por medio de la recuperación del flujo semiótico “maternal.” Un sector de la poesía escrita por mujeres ha ingresado al cuerpo de la madre al resistir la ley del padre. Y eso coincide con la época de la dictadura, al tomar el símbolo de la bandera y la patria como lugar materno para resistir la opresión que vivía el país. Creo que el movimiento de la mujer ha conseguido articular una

relación entre política y cultura a partir del primer Congreso de Literatura (1987) y ha abierto un espacio, a pesar de un conservadurismo que intenta desplegar su poder por medio de leyes que atenta en contra del cuerpo de la mujer.

11. “Yo” tomo las palabras de la tribu para inscribir en ellas el despliegue de mi singularidad. Los vaticinios sobre el arte y la literatura son nada favorables porque se ha vuelto sobre sí mismo no como introspección, sino con una persistente mirada hacia el pasado y aquella anticipación precursora de la que el artista y poeta anunciaban, no ha ocurrido. Sí, para bien o para mal estamos en tiempo real.

12. **Emperatriz, Beatriz, Vivi, Carmen**

Esa mujer que ves en el retrato es autora de nueve libros. Pensar en autorretrato según dice: es una arbitrariedad que prejuicia cualquier verdad sobre ella. Esta manera de verse es una cita a ciegas. Su imagen –dice– está diseminada en todos sus textos. En su primer libro, es un ventrilocuismo, utilizando una voz masculina a través de Bobby Sands, poeta irlandés.

Estoy pensando en el detalle, qué es en lo que debe de fijarse en la retina denominado: el punctum de la imagen o “del eso ha sido” de la fotografía y pienso dónde está en las miles de maneras de posar que se hace frente al ojo.

Revisa sus primeras letras, en realidad las primeras imágenes de los primeros pasos. Cuando era pequeña, por esas cosas misteriosas, quedó a cargo de un profesor japonés para que le enseñara el silabario. Juan Otani había heredado una tienda de juegos infantiles que estaba en manos de unos chinos por la calle Santiaguillo y le habían traspasado el conocimiento imperial de la fantasía manual para niños, donde se hacían desde las guirnaldas hasta las viejas y los cuetes, incluido los guatapiques. De esa manera aprendí a conjugar el ludus con el silabario y hasta el día de hoy, conservo esa primera enseñanza que ninguna escuela me dejó: ludismo y placer. Todo lo que tiene que ver con el proceso de la escritura, lo aprendí en esa pequeña fábrica de fantasías para niños.

Más grande, esos principios laboriosos, requerían de otras necesidades, como la exploración de la calle, por el barrio de Plaza Brasil. La calle, además de ofrecerme el espacio social, me permitió ver la gente, mirarla pasar, fijarme en sus gestos, ridículos a veces. *Huellas de siglo* fue una operación cívica como espejeo.

Hubieron muchas nubes que a ratos borraban algunas fantasías, la mujer en un país donde mandan los varones. En una ocupación de facto, donde lo civil queda excluido, en fin, pensé en la devaluación femenina, pensé en el poder, hice una larga lista de todas las exclusiones de mi vida. Y dieron lugar a mi tercer libro: *A media asta*.

Mi intuición está dotada de otras supercherías, siendo una de ellas, pre-sentir abismos, derrumbes, temblores, derrotas. De ese modo, acompañada de otras voces, lecturas, que datean el porvenir de alguna madrugada, me señalaba siempre mi cruz del sur: por ahí decía: se ha producido un abismo insondable y dramático: lucha por tu individuación que es contraria al individualismo. Individuación es una premisa deleziana, individuación es ser uno preñado de otros.

Para que usted lo sepa voy a entregar un dato: soy morena con nombre imperial Emperatriz que en el colegio de niña me hizo la vida madrastra: un decir de Gabriela Mistral, ese nombre me lo puso mi madre en honor de su gran amiga. Ese nombre fue el nombre de la escuela, el de la casa era: "Vivi" por vida, decía mi tía abuela, lo que me dio por juntarlos entre los dos dando por resultado: Beatriz, cosa que eludió por un tiempo las trompadas que tuve que dar, finalmente mi padre me fundó por mi segundo nombre, Carmen. De ese modo el juego de las identidades marcó mi infancia. Cuatro personas distantes una de la otra. Ahora amo ese nombre Emperatriz, me dio la fuerza para aprender a vivir en un mundo hostil.

Sayal de pieles y *Naciste pintada* son el resumen de ese tiempo relatado y poetizado.

Estimada Poeta,

Es cierto que a veces es importante dejar ver aquello que se sabe que no se sabe, es importante tener una estrategia, una severa mirada a sí misma. Cuando usted parafrasea a Góngora, desde qué métrica olvida aquello que hay que olvidar, para no ser desmedido en la ocurrencia.

Es importante decir aquello que no se sabe decir, lo que se va a decir. Yo me pregunto con qué designios se puede ocultar la belleza. Especialmente, cuando se traza una línea firme, como las que usted acostumbra hacer, sobre todo en verso. Por eso, del asunto de la estética.

Ud. emplea una multiforma, para ahuyentar la simple y llana conversación. Conversión que le produce un desmesurado placer al igual que a mí. Porque el placer estético de la forma es soberano, sin duda ético, en sí mismo.

Bien por sus hermosas palabras.

ARGENTINA, 1946. Ha publicado numerosos libros de poesía. Entre ellos: *La ventrílocua y otras canciones*, *Mujeres tímidas y la Venus de China*, *La pareja desmontable*, *Madres alquiladas*, *La mujer de mi marido*, *Las ciudades perdidas van al paraíso*. Es autora también de narrativa y crítica literaria. Ha recibido varios premios, entre ellos la beca Guggenheim. Actualmente es catedrática de Literatura Latinoamericana y Comparada en la Universidad de Boston, donde se desempeña también como directora del programa La escritura de las Américas.

1. Mi impulso inicial fueron las ilustraciones de ciertos libros que devoraba en mi niñez: cuentos de hadas, mitología griega, fábulas, cuentos infantiles. Siempre me parecía que la historia estaba incompleta y que su misterio fundamental debía ser develado por la observación y despliegue de los dibujos. Fue así que escribí y pensé mis primeros poemas. Recuerdo que entre los personajes que me fascinaban estaba *Piel de asno*. Una vez escrito o pensado el poema, la ilustración se volvía mía. Todavía siento el estremecimiento de esos hallazgos cuando me reencuentro con alguno de esos volúmenes.

2. Empecé a escribir poesía a una edad muy temprana, diez años o aun antes. El armado de escenas en la prosa de Darío y ciertos poemas, como “La página blanca” y “Sinfonía en gris mayor”, me conmovían y me pusieron en contacto con cierta musicalidad (que rechacé después); el viudo melancólico, Amado Nervo, me suscitaba deseos de parodia pero logró seducirme con su dolor almibarado; Herrera y Reissig me atraía por su malestar, su desidia; Espronceda me invitaba a recitar; Bécquer me hacía sentir culpable porque no entendía su melancolía; García Lorca me abrió una galería de voces y personajes que me hicieron reconocer los cambios de luz como efecto musical; Alfonsina Storni y Gabriela Mistral me parecían infinitamente mejores que Capdevila, recomendado por una maestra cursi de mi escuela primaria. Todos compusieron aquello que yo creía que era mi abecedario. Cuando descubrí a Cesare Pavese fue como si de pronto residiera en una enorme caja de resonancia donde lo íntimo sustituía la declamación. Mi padre era aficionado al tango y ya de niña las letras de Enrique Cadícamo me iniciaron en la lectura de los cancioneros. Gracias a ellos descubrí a los grandes poetas del tango y bolero. Estudié inglés desde los cinco años. Esa educación esencialmente bilingüe me puso en contacto con la obra de algunos poetas que traduje (sin publicar) para apropiarlos en español: John Donne, Dylan Thomas, Blake. Me fascinaban también los poemas de las mujeres espiritistas por su voluptuosidad fúnebre. Con la poesía construí una familia, armé polémicas entre textos disímiles y creí entender el presente. Al escribir, no pensaba tanto en lectores hipotéticos como en una

conversación en ese idioma que estaba aprendiendo cuando empecé. Más tarde y desde hace mucho tiempo, interrogar el enigma de la recepción y reescritura de la poesía por su público (del cual todos formamos parte) me parece esencial. Creo que al escribir poesía inventamos tanto precursores como lectores y que frecuentemente son las mismas personas.

3. No me encuentro porque no me busco. Para mí la poesía es sobrecogimiento: imágenes, escenas, dichos populares que regresan de otro modo haciéndonos comprender que nada puede darse por sentado. Para que exista el poema, para saber que está terminado, su ritmo debe parecer inevitable. Sé que oigo mi voz cuando siento la inevitabilidad de lo que he escrito. Reconozco que pegué un salto y me despojé del ruido de la comunicación. La desnudez es un logro y acaso, en ese sentido, represente también el hallazgo de lo personal.

4. No trato de formular una poética de una manera conciente aun cuando esté en diálogo permanente con la poesía. Trato de descartar aquello que me parece ruido, banalidad en otros y en mí. Hay una poética implícita en lo que escribo y existe, sobre todo, un afán de llegar a ella a través de un humor que destruya banalidades y jerarquías genéricas. Recordemos que la poesía no se escribe sólo en verso.

5. Uso frecuentemente el “yo” tanto en mi poesía como en mi narrativa. Más que identidad cierta, en mi poesía el “yo” surge como una sorpresa, como cuando nos estremece la presencia de alguien que de pronto se nos aparece detrás nuestro, algún ruido sorpresivo y la exigencia de una intimidad sin raíces. Cortejo, disfrazo a mi “yo”. Me gustaría esconderme detrás de esa primera persona y descubrir que siempre me representó.

6. Creo pertenecer a una genealogía que se inicia en el Modernismo con su interés por objetos privilegiados, distancias y la práctica musical, estoy en diálogo con algunos poetas argentinos de la vanguardia: Gironde, González Tuñón y, ya más tarde, con Olga Orozco, Alejandra Pizarnik, Juan Gelman; los chilenos Enrique Lihn y Nicanor Parra seguramente están implícitos en algunos textos míos. La poesía popular: tango y bolero es parte inextricable de mi decir.

7. Escribir y leer para cuestionar. Tratar de llegar a la pregunta más radical, y, por eso productiva. No favorecer el equilibrio y la medida pero evitar despeñarse en un falso abismo.

8. El poema requiere un estado de alerta. Sucede en el límite del lenguaje. Vivimos en un mundo en el cual los demagogos quieren cultivar nuestras distracciones. Los medios nos anestesian. Y la vida, a pesar de haber llegado a niveles de gran violencia, esconde su cara bajo retóricas envaselinadas. Me parece que una buena dosis de poesía podría ser un antídoto contra la cháchara y los engaños.

9. Mi poesía desdibuja los límites entre géneros literarios, muestra la articulación entre palabra y música y me gustaría pensar que revela que es en la sombra, más allá y más acá del sí y el no, del blanco y el negro donde encontramos la luz más penetrante.

10. Tuve que dejar Argentina debido a la persecución política. Me fui Estados Unidos donde de pronto la lengua en la que escribía pasó de ser compartida al espacio privado. De allí salió al principio una literatura que recreó el idioma a partir de conversaciones imaginarias, intensificó la atención a los detalles de dicción y, en lugar de refugiarse en la nostalgia, se abrió al mundo asumiéndose en una clave más ampliamente hispana. Y acaso, habría que animarse a decirlo, más universal.

11. Todos y cada uno en el margen o en el centro. Existe una práctica demasiado previsible del margen que lo hace operar como refugio, rechazo de la confrontación, pulido de las aristas. En ese sentido confirma el centro, desde su radicalidad. Prefiero un margen insatisfecho con su naturaleza, desconfiado del prestigio del centro y, por eso, con la autoridad de la estridencia y generador de tensión polémica. La tribu no nos brinda un sentido de pureza porque cuanto más íntimo es nuestro decir, más evidente se vuelven los intersticios que nos separan de una verdad unívoca. La salvación reside en el reconocimiento de una carcajada compartida. Tengo fe en el lector, en ese *otro* implícito y necesario para la poesía. Es alguien que entiende la burla, milita por su derecho al guiño y el desenfado.

12. **Una más una es una***

la mujer de mi marido es perfecta
él la adora cada minuto del día y la noche
es infatigable buena cocinera madre ejemplar
amante misteriosa y perfumada
la mujer de mi marido me da cita por la tarde
nos vemos a escondidas nos imitamos
y con el apuro de la despedida a veces

una se queda

antes de que se vaya la otra

La precisión matemática del error del título sugiere la autoadmiraación que siente la voz que habla. Con voluptuosidad y moralidad patológica cumple con sus funciones eróticas y domésticas. Vive un romance tan encendido gracias a su capacidad de inventarse que la cita entre ella y su doble adquiere la calidad de adulterio: es por la tarde con una despedida apresurada y la implicación de que ser descubierta

*Este poema forma parte de *La mujer de mi marido*, Corregidor, Buenos Aires, 2000.

la pondría en peligro. Son dos y también una haciéndose el amor furtivamente con el temor de que el secreto sea develado. El uso de lugares comunes en el poema enunciado como chisme invita a que el lector entre en la conspiración y admita una matemática distinta para las ilusiones del amor.

Este poema inició una serie de textos de exploración de desdoblamientos, voluptuosidades y juegos de invención de personajes urbanos que continúa en el volumen *Las ciudades perdidas van al paraíso* (Corregidor, Buenos Aires, 2004) y en *Frívolas y pecadoras* (de próxima aparición).

TAMARA KAMENSZAIN

ARGENTINA, 1947. Estudió Filosofía en la Universidad de Buenos Aires. Recibió el Premio Konex 2004, y el Diploma al Mérito: Poesía 1994-1998, así como la beca de la Fundación Guggenheim. Sus poemarios son *De este lado del Mediterráneo* (1973), *Los no* (1977), *La casa grande* (1986), *Vida de living* (1991), *Tango bar* (1998), *El ghetto* (Sudamericana, Buenos Aires, 2003). Ensayos: *El texto silencioso*, recopilación de trabajos aparecidos en distintas revistas de Colombia, México y EUA (1983), *El texto silencioso. Tradición y vanguardia en la poesía sudamericana* (UNAM, México, 1983), *La edad de la poesía*, (Beatriz Viterbo, 1996), *Historias de amor y otros ensayos sobre poesía* (Paidós, 2000). Su obra ha sido ampliamente antologada y traducida.

1. Mi primer libro fue escrito en prosa. En los años setenta la llamábamos “prosa poética” o, mejor dicho, la mal llamábamos, porque parecíamos apelar con esa condensación a lo peor de la poesía (lo poético entre comillas) y a lo peor de la prosa (la impronta contenidista). Sin embargo en ese libro, sin animarme todavía a escandir y casi sin darme cuenta, entré en contacto con el ritmo interno y con la suspensión del sentido. Es así que cuando descubrí, en mi segundo libro, que la escansión no era un mero recurso formal, me encontré ante una herramienta de trabajo que me exigía un uso responsable. El encabalgamiento me forzaba a abandonar mis ideas previas y ese fue siempre el desafío que más me estimuló y el que hasta hoy más me estimula para seguir escribiendo poesía. Aunque aparezca en prosa, por supuesto. Hoy ya sé que no se trata de un problema formal y que la escansión trabaja cortando aun ahí donde no se ve.

2. Uno desea que quienes leen a esos precursores que nos inventamos, sean también quienes nos lean a nosotros. Es decir, nos gustaría que el lector nos incluyera en la genealogía de aquellos a quienes admiramos. Es algo así como la utopía de la complicidad. A veces se cumple y otras veces uno ni se entera de que no se cumplió o se sorprende comprobando que nos asocian con lo que a la luz de nuestros propios prejuicios resultaría inaceptable. Respecto de las lecturas fundantes, podría decir que no hay una relación lineal, sino que se establece una trama bastante compleja y llena de contradicciones. Por ejemplo, en mis comienzos leí a Allen Ginsberg con la pasión que yo me imaginaba Borges debía poner al leer a Whitman. O leía a Oliverio Girondo y lo que me gustaba era justamente lo que imaginaba que Borges debía odiar en la poesía de Oliverio. También leí frenéticamente a César Vallejo muchas veces sin entenderlo pero encontrando ya, en lo que me gustaba de otros escritores, claves para empezar a entenderlo (cuando Osvaldo Lamborghini era apenas unos cuantos años mayor que yo, pude leer entrelíneas en los poemas que

él estaba escribiendo, cómo había digerido *Trilce*. En ese sentido, Lamborghini, aunque provenga de mi misma generación literaria, es para mí un precursor).

3. Por suerte nunca llego a reconocirme del todo en lo que escribo, siempre hay un leve deslizamiento hacia la sorpresa, y digo por suerte porque encontrarse con la propia voz sería algo así como el fin, la sutura de la grieta por la que suele caerse el “sí mismo” cuando escribimos. Tal vez sí podría decir que la sorpresa produce un encuentro: en cada nuevo intento de escritura me encuentro con una nueva diferencia idéntica que siempre me es familiar y podría afirmar que este modo de inadecuación que cultivo me permite escuchar lo que de mi voz no se deja solidificar. En cuanto a la imagen y el ritmo creo que son al unísono porque no hay poesía sin escansión y sin encabalgamiento, aunque esté escrita en prosa. Me parece que la poesía se sitúa, como bien lo señala Giorgio Agamben, en la oscilación entre *versus* (sonido) y *proversus* (sentido). O sea que, para decirlo en criollo, se sitúa entre el verso y la prosa. En ese sentido, la poesía encarnaría el “entre”, esa paradoja que acerca y aleja los dos extremos hacia los que apunta. Me parece que en esa tierra de nadie habita la imagen que se deja decir a la manera del ritmo.

4. Trabajo en contra de esa tentación de formular poéticas y en ese sentido mi poesía se niega a ser una reflexión sobre el poema, por lo menos en forma explícita. Ahora bien, como trabajo de investigación que es, no cabe duda de que siempre la poesía se está abriendo a una reflexión en la que se muerde la cola. Pero esto es algo que si está, debería ser descubierto *a posteriori* por una lectura crítica. Es un tesoro escondido que, cuando opera como idea previa, se vuelve baratija.

5. Creo que la magistral diferencia que trazó Kate Hamburger entre el yo lírico y cualquier otro tipo de yoes que operan en los restantes géneros literarios es insuperable. Ella nos enseña que el yo de la poesía es el que trasmite la experiencia del objeto y no el objeto de la experiencia. Esta experiencia puede ser inventada pero el yo lírico es siempre real, no puede ser ficticio como el de la narrativa. Teniendo esto en cuenta, los que creen que cuando escriben están hablando de algo que les pasó a ellos (objeto de la experiencia) quedan afuera de la poesía, pero también quedan afuera quienes ingenuamente creen que en poesía pueden sortear el yo cuando usan la segunda o la tercera persona. En ese sentido, el “yo es otro”, de Rimbaud, es fundante pero siempre que no se lo entienda literalmente y se piense que en poesía se trata de hacerse esquizofrénicamente el otro. A la manera de Vallejo cuando dice “cuéntame lo que me pasa”, de lo que se trataría es de salir a buscar a ese otro para que haga presente la realidad del yo. Ese es el movimiento que protagoniza la poesía, el género menos estático que existe.

6. En los nichos clasificatorios fui archivada como “neobarroca”, lo cual no me parece mal salvo cuando este supuesto crítico se toma al pie de la letra. Yo le cambiaría justamente una letra y, como lo hizo Néstor Perlongher, me consideraría “neobarrosa”, un término más resbaladizo, más barrial, más sucio. Creo que esa consistencia turbia es lo que me une a algunos poetas de mi generación tanto en mi país como en

el continente. Cuando nos habían legado el reino del enunciado, nos corrimos al de la enunciación, pero no para quedarnos ahí sino para volver y embarrar el del enunciado. Si eso es neobarroco, pues bien, me dejo clasificar. Ahora si lo que se busca es lo críptico como valor en sí, o si se vuelven a instaurar dualismos tan perniciosos como formalismo versus contenidismo, prefiero correrme hacia otros barrios.

7. Me gustaría que la herencia fuera de ruptura, nunca de mistificación. Si a los jóvenes que me leen, mi texto los estimula a romper con lo que yo hago, estamos por el buen camino. Si, por el contrario, se contentan sólo con imitarme al pie de la letra, algo anda mal en mi poesía. Es que no hay transmisión posible cuando lo que gobierna son las certezas grandilocuentes de un autor. En cambio, la tradición se echa a rodar con las dudas, los desechos, las tachaduras, los intentos imposibles y menores de un escritor.

8. Creo, y espero que esto no se tome como una grandilocuencia, que la poesía es, como siempre, la llave que mantiene abierta, en medio de la saturación de los discursos, la posibilidad futura de la lengua (o, por qué no decirlo, del hombre). En ese sentido, es un género esperanzador, si los hay. Cuando César Vallejo dice “Voy a hablar de la esperanza” no se refiere a estar esperanzado con esto o con aquello, sino que su decir es literal: el hablar poético mismo supone un trabajo con la esperanza, un trabajo que abre, que investiga en lo imposible para volverlo posible. Por eso no sería desacertado decir que es un trabajo que se entiende mejor con la ética que con la estética, porque su objetivo es la verdad, no una verdad cerrada y conclusiva, sino esa que abre una grieta justo donde las pretendidas verdades creen saber de qué se trata todo.

9. El término creatividad me provoca cierto rechazo, lo asocio con la pura imaginación de autor (yóica) que da como resultado un producto previsible y cuantitativo. Prefiero la investigación, el riesgo que supone empujar la lengua hasta sacarla de su archivo para que dé testimonio de lo no decible. Pero ojo, tampoco estoy hablando de “experimentación”, por lo menos con el sentido formalista que tuvo este término para las vanguardias del siglo xx. Supongo que en mi caso personal alcanzo un momento privilegiado en mi poesía cuando creo tocar la verdad de la materia poética, ese claroscuro que sin llegar a coagular el sentido dice todo lo que hay que decir y, si es posible, más.

10. Trabajo pensando que mi lengua, cuanto más salida de sí, cuanto más contaminada y exiliada, cuanto más alejada de supuestas premisas nacionalistas, más argentina es. Porque se trataría de forzar a la propia lengua a dar más, a extranjerizarse, pero no en el sentido de globalizarse sino todo lo contrario. Se trataría de alcanzar la utopía de un localismo extranjero, extrañado de sí mismo, universal tal vez.

11. Empezar el trabajo de la poesía supone tener fe en que la lengua es una materia compartida, no un receptáculo solipsista. Pero esta fe es, en oxímoron, una fe

nihilista, antipoética, como la que expresa Parra. Porque el contacto con la tribu se establece en un encuentro brutal con lo real –real que no supone realismo– y no en el parnaso de las idealidades. De ahí el carácter popular de la poesía, nunca populista (el populismo supone *mimesis*, estereotipo). El poeta, lejos de pretender “imitar” el decir estereotipado del pueblo, pone a circular la lengua como una contraseña destinada a ser compartida con otros. Es un guiño en el que habitan mil demonios antipoéticos, no los dioses del preciosismo esteticizante que suelen dejar tranquilos a tantos literatos.

12.

Árbol de la vida

Mi duelo, lo que estoy viendo
es el Gran Buenos Aires desde un cementerio judío.
Con cara de cansado pasa arrugando un rabino
la página de kaddish en el bolsillo.
En mangas de camisa lejos de esta pira de piedras
asaré los restos del domingo sobre otro mausoleo.
En la puerta la florista se persigna
ante un cortejo de parientes y vecinos
solideos improvisados, mujeres de llanto fácil
se congregan en la fila de los deudos
no es por mi duelo, me segregan, los estoy viendo
no me sumo a esa muchedumbre abatada
me resta a contramano mi pérdida solitaria
por Quilmes y Ezpeleta hasta La Tablada flotando
bajo el humo de chorizos arrebatados,
de calles barroas sin apisonar
vías muertas y al final, una tarima evangelista.
“Pare de sufrir” anuncia la humorada del cartel
cuando piedra sobre piedra entierro
mal traducida la fotocopia de kaddish
en el fondo de mi cartera qué me dice
la tradición a expensas de tu muerte
una verdad menos que revelada
no hay rabino que ayune ganas de saber
no hay duelo lo que estoy viendo es lo que es
calles del Gran Buenos Aires transidas de domingo
un vehículo negro pasea en relieve el nombre de su cochería
de este al otro lado del suburbio lo que estuve viendo
se distancia. En el campo sin límites de la mirada
verde sobre verde avanza el paisaje de todos
todos cuelgan sobre ese horizonte la esperanza de estar vivos
somos una muchedumbre abatada volcando sobre los colectivos
un pasaje de salida. Me fui del cementerio
yo tampoco merezco otro domingo en tinieblas.

Mi duelo, lo que estoy viendo
 será de aquí en más este verdor que te dedico.
 Hoy florecen en las copas de los árboles todas mi raíces.

En otra oportunidad y ante un pedido similar (de la revista *Diario de poesía*) elegí este mismo poema. Parece ser que “Árbol de la vida”, que pertenece a mi libro *El ghetto* (2003), me funciona como un oráculo a la hora de preguntar por algunas claves de mi propio trabajo. Esa deriva perlongheriana que va del neobarroco al neobarroso y, en esa misma dirección, del barro al barrio, aparece claramente empujando los límites de este poema. De hecho, el puntapié para escribirlo me lo dio el verso de Celan que dice “mi duelo, lo que estoy viendo, pasa a tu campo”, un verso que ya anuncia la expansión del concepto cerrado de duelo hacia el campo abierto del otro. Este pasaje me permitió ir dejando atrás cierto tono de melancolía ghettica para encontrar expresiones como “muchedumbre abatada” o términos como “colectivo” que, en el contexto de un cementerio judío, abren a una nueva escenografía léxica. El colectivo es ese medio de comunicación popular en el que se viaja acompañado. Entonces, salir de donde se está y llegar a otro lugar, supone hacerlo con otros. Y este *raid*, que es el que le compete a la poesía, coincide con el del duelo. Porque no hay dolor que se consuele en su propio campo. Ya sea en un cementerio, en un campo de concentración o en un descampado barroso, salir es encontrar ese pasaje que no sería desacertado llamar testimonio, una zona donde es posible hablar con otros, por otros y de otros. Freud dice que el trabajo de duelo mueve al yo a renunciar a su objeto y que, para que éste se decida a hacerlo, le ofrece como premio la vida. “Hoy florecen en la copa de los árboles todas mis raíces”, termina diciendo el poema. Si es cierto que, como explicaba Hamburger, el yo lírico testimonia acerca de la experiencia del objeto y no del objeto de la experiencia, podríamos afirmar, sin temor a equivocarnos, que lo autobiográfico en este poema es la vida misma. Esa experiencia límite que la poesía siempre parece destinada a resucitar a cuenta del yo lírico.

PERÚ, 1947. Autor de los poemarios *En los cínicos brazos* (1966), *Ciudad de Lima* (1968), *Santa Rosita y el péndulo proliferante* (1972), *Bajo continuo* (1974), *Los asesinos de la última hora* (1978), *Sobre vivir* (1986) y *Tropical cantante* (2000). Es autor también de varios estudios sobre arte y poesía, entre ellos *Los exilios interiores: una introducción a Martín Adán* (1983) y *Musa mecánica: máquinas y poesía en la vanguardia peruana* (2003). Ha publicado dos novelas breves: *Secretos inútiles* (1991) y *Órbitas. Tertulias* (2006), con la que obtuvo el Premio Rulfo, París, el año anterior. Fue profesor y editor en el Instituto de Lenguas Extranjeras, Beijing (1973-1974) y ha sido profesor e investigador visitante en la École des Hautes Études en Sciences Sociales (París) y en universidades de México, Estados Unidos y São Paulo. Actualmente es codirector de la revista *Hueso humero* y comentarista político del diario *La República*.

1. No recuerdo el primer poema que escribí, pero tengo vivamente presente haberlo leído a mi madre (no sé si en francés o castellano) y su llamado de atención por presentarle como mío un texto que ella no consideraba que podía ser mío. Tenía unos seis años. La negación de mi *copyright* me dejó una marca permanente. Los primeros poemas ajenos que me metieron en el diálogo de la poesía, es decir los primeros que me animaron a ser como ellos, fueron los de *Paroles*, de Jacques Prevert, encontrados en un texto de L'Alliance Française. Desde entonces siempre he distinguido entre poemas y poetas para la poesía en general y poemas para mí.

2. Luego de Prevert vino un verdadero torbellino de poetas, franceses y peruanos. Siempre poemas o incluso estrofas, mucho más que libros, hasta hoy. ¿Cómo los organicé en mi avance hacia una construcción del quiosco poético propio? Creo que el mundo de los poemas para mí fue un proceso de encontrar textos que coincidían con estados de ánimo recurrentes: La Fontaine para mis momentos de gusto por el ingenio, Paul Verlaine y Emile Verharen para compensar la ausencia de música en mi hogar, José Santos Chocano para entender la fuerza del castellano (en mi infancia uno de cuatro idiomas que usaba cotidianamente). No tengo una biblioteca en el sentido de la pregunta, tengo un reguero de textos robados a lecturas parciales, de acuerdo con mis necesidades.

3. Sobre todo es la voz de otro, del poeta que nunca he tenido el valor de aceptar ser en mi vida cotidiana. Lo que llamamos inspiración es para mí la voz del otro imponiéndose a mi vocación de silencio poético. Pero en algún momento decisivo del proceso de confección del poema en efecto aparece una voz que es mía, indispensable para el cierre final del verso, pero que siempre me resulta insoportable.

Mis poemas comienzan por la imagen suelta, que desea ir al encuentro de alguna coherencia. Hay un ejercicio, a veces a lo largo de años, de juntar imágenes dispersas. Una vez juntas hay un esfuerzo del corazón por no escribir el poema, que se resuelve en una transacción con lo cerebral: hay en estos retazos la posibilidad de algo más valioso que su suma. ¿A quién envidia este productor acalambreado? Por ejemplo, a Juan Ramón Jiménez.

4. Nunca he escrito un libro igual al anterior, y esa suerte de experimentalismo significa: cada poema tiene sus propias leyes, algo que creo haber leído en alguna parte. En todo caso me gusta más la idea de un poema que dicta leyes antes que la de uno que las cumple. Me refiero a ese juego imposible, tan desprestigiado hoy, que es la innovación.

5. La mirada sobre objetos distantes para los inicios, para poner en marcha el poema. El yo para los momentos en que la intensidad ya no deja lugar para otra persona. Podemos discutir si lenguaje e identidad pueden realmente entrar uno en otro. Mis poemas, al menos, lo que necesitan a la hora de ser escritos es más bien un superyó constante, una suerte de código de la moralidad poética, que los tiempos actuales definirían como un control de calidad intransigente que en su marcha va sacrificando grandes trozos de identidad y descartando placeres vedados del lenguaje.

7. Sé un profesional de la lectura y la escritura, y busca allí a tus lectores. No seas el plaguario de ti mismo: renuévate constantemente. Evita, si puedes, trabajar de poeta profesional. Húyete a la solemnidad y al engolamiento como a la peste. La poesía, como las matemáticas o la teoría económica, exige esfuerzo para ser comprendida. La medida no es cuán difícil es un poema, sino cuánto recompensa el esfuerzo hecho por comprenderlo. Mis mejores ejemplos para esto último son Martín Adán, José Lezama Lima, John Berryman: cien por ciento esfuerzo, cien por ciento recompensa.

8. Un papel muy secundario para el poema en esa disputa. Me siento el practicante de una forma antigua, hermética, con serias complicaciones para ser *user friendly*. La mención de W. B. Yeats y su dictado profuso en la pregunta tres me hace pensar en una sociedad secreta meticulosamente dedicada a la irresponsabilidad. Dicho todo esto, no quisiera dar la impresión de ser un irracionalista poético, al contrario. Comparto lo que dice Mario Montalbetti sobre el poema como una forma de conocimiento, entiendo que racional civil.

En mi caso al menos, en ninguna faceta asoma tanto algo llamable el espíritu del lenguaje poético como en la corrección del texto, cuyas tareas jamás son humildes. Dios me libre del texto irretocable, y por fortuna nunca hay una sola corrección. A menudo una corrección me replantea todo el poema en proceso, prácticamente dicta otro poema. No llego a esos extremos, pero entiendo tan bien a poetas como Francisco Bendejú o Pablo Guevara, que corregían varias docenas de veces (un centenar a veces, dicen), y entendían que el poema estaba allí, en su relación íntima con algo que llamaré el error creativo a falta de una mejor expresión.

9. Definitivamente los idiomas. La lectura de otras lenguas ha impuesto un diálogo con otros ritmos, y de paso una distinta visión de lo que puede ser un poeta. Otro elemento de liberación ha sido la capacidad de no escribir poesía, por largos años si es necesario, como una forma de independencia frente al peligro de una interiorización del *establishment* poético, local o de fuera. Pero incluso mi propia poesía me ha ayudado a vivir esta marginación del texto que, sin embargo, recién he aprendido a entender y apreciar con la llegada de la madurez.

10. Quizás porque he desplazado mi actividad pública hacia el periodismo político, no veo a la poesía con opciones como las de la pregunta. Pongámoslo así: creo que no necesito ser poeta. Ni el poeta sanitario de Stéphane Mallarmé, ni el poeta en permanente *performance* de Nicanor Parra. Me parecería ideal que mis textos fueran poemas sin poeta, es decir sin planteamiento poético. Un poema como una fuente, que no se acerca a nosotros, sino que aguarda que nos acerquemos a ella. Una espera que puede ser larga, y hasta eterna.

12. Ni por qué eran finalmente dos, los padres, y no tres, cinco o seis,
y por qué esa mañana de enero aparecieron peinados al revés, inoportunos
como una lluvia fresca en el denso calor del verano. El hijo que danzó
los vio danzando a su manera, ya que en verdad no se movieron,
ni cerraron, como él había creído, las puertas de la mansión original,
compuestas de casas calientes en catorce barrios, y un seño real:

Las benignas arañas de Lima escalan por la lluvia de oro,
y el celeste se aclara, se deslíe, de las húmedas paredes,
en la hora de la desolación de la carne. De la contemplación perpleja
de esos nueve cielos hipotéticos resultan canales transitorios
hacia un vacío ordenado. Por entre inasibles lampos de blancura
arterias enfurecidas transportan la sangre hacia otro punto de la noche.

Estas son las últimas dos estrofas de mi poemario *Sobre vivir* (Lima, Hueso número ediciones, 1985). Hasta escribirlas nunca había advertido una relación tan estrecha entre los discursos de mi barroquismo y los hechos concretos de mi historia personal. Es decir, la constatación de que algunas partes de mi poesía siempre me dirían algo distinto a mí que a mis lectores.

ARGENTINA, 1947. Vive desde 1977 en España. En 1982 obtiene en Ginebra el Premio Platero de Naciones Unidas, *ex aequo* con dos colecciones de poesía: *Trece sonetos* y *Argonáutica* (Laertes, 1984), prólogo de José María Valverde. En 1986 gana el Premio Nacional de Poesía Miguel Hernández, con *La balsa de la medusa*, (CAM, 1986). En 1991 recibe una Ayuda a la Creación Literaria del Ministerio de Cultura y publica *Cartografía ardiente* (Verbum, 1995). En 2002 aparece *Las entretelas sedosas* (Montilla, Casa del Inca). En 2004 obtiene el XXIV Premio de Poesía Esquío con *Fragmentos de un diario desconocido* (Fundación Caixa Galicia 2004). En enero de 2007 aparece una selección de su obra en Del Centro Editores, Madrid, y en mayo de 2007 una antología bilingüe de su trabajo: *Burning Cartography*, en Host Publications (Austin, EUA).

1. Creo que se debe a San Juan de la Cruz, cuyo poema *Noche oscura del alma* oí por radio cuando era pequeña, y recuerdo que se hizo de noche aunque era de día. Me quedé flotando en ese azul subido que se filtró en medio de la realidad diurna con una fuerza inmensa. Descubrí que era posible llevarse esa nueva realidad consigo: había que repetir el encantamiento de las palabras pronunciándolas con un intenso desapego. Esas palabras capaces de la sustitución de lo que vemos por algo invisible, pero con mayor peso y entidad de lo que se dice real, me descubrieron el hecho poético.

2. Primero fue el balbuceo, el gusto de paladear las palabras, de pronunciar y jugar a descubrir sonidos, a hacer combinaciones entre ellos. Aún hoy me interesa oír un poema antes que entenderlo, sobre todo si lo leo en otra lengua. Luego aparece el sonido, o mejor, el sinsentido, las canciones de Lorca, por ejemplo: *el jovencito se olvidaba / eran las diez de la mañana*; y más aún esa enigmática prosa suya: *Nadadora sumergida*, que leí y releí con la fruición de lo prohibido, es decir, lo que no se comprende del todo, pero es suficiente, y que está en la raíz de mi trabajo posterior.

La Antología de la poesía surrealista, recopilada por Aldo Pellegrini para Fabril Editora, de Buenos Aires, me abre un mundo: cada poeta es como el bombón de una caja de lujo, unos más claros, otros más oscuros, alguno embriaga, aquel tiene un sabor indescrutable que no se descifra... Más tarde, a fines de la adolescencia, y de la suma de ambos: el sonido con sentido, surge la plenitud cuando descubro a Oliverio Girando y su último libro: *En la masmédula*.

Como formación, o deformación de la que soy, en esos años me identifico con el griego Alcibíades, el seductor, cuyas aventuras cuenta Plutarco en las *Vidas paralelas*. Es el epítome del héroe flexible que viaja de verdad, porque en los lu-

gares que visita “hace” como los otros, se adapta a sus costumbres, se mimetiza con ellos.

También me aficiono al Montaigne de los *Ensayos*, por la naturalidad con que habla del cuerpo, sus deseos y penalidades; del amor de amistad, tan importante en la época de estudios; de la lectura como conversación permanente con los antiguos y de la escritura como conversación consigo; de los viajes y lo diverso.

Colecciono una historieta, la de Mandrake el mago, que, *sin armas de mar ni de madera*, como dice un verso de Neruda de un poema que comentaré luego, hace visible lo invisible y posible lo imposible, y a la vez comparte esos poderes con su ayudante africano, Lothar, que pone el cuerpo, y su musa Narda, fuente de inspiración, como si de la Santísima Trinidad se tratara, pero pasada por Freud: el Yo, el Ello, el Superyo.

3. El encuentro, en mi caso, sucede a posteriori. Me reconozco en poemas escritos hace tiempo, pero también puedo tener la sospecha de que esos poemas me han construido a su vez. Me explico, el hecho de poner en palabras y sonidos ciertas experiencias, publicarlas luego, y que la gente se haya apropiado de ellas, puede hacerme creer que esa soy yo, que esa es mi voz. Entonces, sí, la reconozco, me pertenece. En ese sentido, recuerdo que un personaje de mi primer libro *Argonáutica*, con sorpresa afirma: *pero si “yo” es una relación*. De esto se deduce que el ritmo es previo a la imagen, pues pone en palabras el tumulto de la sangre, la pauta de la respiración..., mientras que la imagen parece componerse después, en el encuentro con el otro. No es difícil de comprender si recordamos que lo primero es el oído; oímos los jugos gástricos, el latir del corazón de nuestra madre, las voces del exterior cuando aún no hemos nacido...

4. Es una reflexión permanente, pues considero a la poesía como un medio de exploración y conocimiento de esa circunstancia tan extraña de hallarme en vida sobre un planeta y compartir un modo de comunicación hecho de borboritos, tonos, y sobreentendido con otros seres semejantes. A veces, cuestiono esa herencia recibida en forma de lenguaje, estructurada según una manera entre muchas de ver el mundo –pienso en el interés que siempre me han despertado configuraciones como la de los hopo, en cuya lengua el tiempo es intrínseco a cada cosa–; otras veces, sin embargo, el cúmulo de sensaciones y acontecimientos que percibo se impone de manera tan imperiosa o tentadora, que busco expresarlo sin dudar demasiado de la validez de mi instrumento, y lo doy por bueno con la carga de deformación y malentendidos que entraña, aunque lo absurdo de esa situación es un tema que atraviesa toda mi escritura.

5. No he dicho mucho yo hasta ahora. No en los textos que tengo publicados. Por aquello que esboqué más arriba en la pregunta tres, que se prolonga en la cuatro. Digamos que si el poema es mi modo de exploración y conocimiento no puedo comenzar con una afirmación tan perentoria como el yo, que es una especie de axioma que da por supuesto aquello mismo sobre lo que estoy investigando: que sea esto que soy, o se me aparece, o me traigo entre manos. Un ejemplo: definiendo

las causas y las luchas políticas de mi género porque las considero justas y necesarias, pero si cuando intento escribir me defino de antemano como mujer, estoy perdida como poeta. No olvidemos que nuestro oficio nos obliga a cuestionar todo y a no dar por supuesto nada, si no escribiríamos de memoria: “estribillos de estribillos” (Lorca) y lo nuestro sería pura retórica. Vamos consignando estos hallazgos o sensaciones que el lector es libre de atribuir a un “yo” preciso, pero el dibujo final de nuestro rostro creo que se verá después, cuando todo haya acabado. Bueno, tampoco es que acabe, pues como decía San Juan de la Cruz al pie de una carta: *ceso sin acabar*. Lo que queda es un esbozo, un retrato a vuelapluma del artista y sus múltiples derivas.

6. Diría que antes de salir de la Argentina ya me rondaba un verso de Neruda: *lo que tengo está en medio de las olas*, del poema “Vals” de su libro *Tercera residencia*, del cual cité otra línea para definir a Mandrake. Fue premonitorio de mi posterior viaje e instalación en España en 1977. Ese verso pasó de tener un contenido difuso, inasible en su intento de retratar la extrañeza que me invadía por entonces en Buenos Aires, a convertirse en algo evidente al haber hecho pie en la otra orilla, en España. Se refinó esa sensación de extranjería y se hizo tangible, por así decir. De hecho, se intrincó con mis libros, pues pasados los años me di cuenta de que todos mis títulos aluden de un modo u otro al viaje: *Argonáutica*, *La balsa de la medusa*, *Cartografía ardiente*, incluso *Fragmentos de un diario desconocido* es una suerte de cuaderno de bitácora. Todo ese magma de palabras está siempre en movimiento en medio de las olas, y las corrientes marinas traen timbres, ritmos, aluviones de una y otra ribera, que forman remolinos o introducen napas más frías o cálidas según se ahonde en el asunto, o simplemente se celebre.

Es una literatura de fusión. Creo que al lector le puede interesar entrever en esta época de migraciones lo que hubiera sido de su vida, como ejemplo de una deriva posible, de haberla dividido entre dos sitios complementarios y opuestos a la vez como Argentina y España.

7. Tanto al lector como al poeta le aconsejaría ser permeable a los sonidos, acontecimientos e impresiones percibidas; que cuando lea incorpore el enfoque del autor, si lo hay, y se deje llevar como Alcibíades, que en Esparta se afeitaba la cabeza y comía pan negro, y en Persia se vestía de púrpura y oro para entrar en todas las orgías y hacer una lectura cabal de esos mundos; que cuando escriba se oiga a sí mismo al punto de sorprenderse, y no insista en construirse según un dialecto y unos giros determinados; que no adhiera de antemano a un género ni a un sistema poético nacional; que escriba como está escribiendo ahora, con el riesgo que comporta consignar lo que no sabe que sabe. Que sea valiente y arriesgue.

8. Lo diré con palabras de Hölderlin: “lo que queda lo fundan los poetas”. Entiendo ese resto como la base, el sedimento del río compuesto del aluvión de materia que acarrea la corriente y por su peso cae, queda en el fondo, forma el lecho, el cauce para que ese caudal tenga volumen y corra libre hacia su destino, irrigando a su paso las orillas. Es decir, para que haya vida y ésta continúe es fundamental que

el poeta revele los signos de su grupo: las palabras que transmiten los valores de la tribu, para fundar la vida simbólica de la sociedad a que pertenece y propiciar así el intercambio y la fluidez necesarios para la busca de sentido.

9. En la estela de lo que decíamos antes, del poeta como fundador de lo permanente que otorga sentido a las construcciones simbólicas de una sociedad, justamente, en tanto que guardián del fuego, es el más indicado para abrir espacios de respiración y visión.

Y al igual que para ser elegido escriba del más alto rango en el antiguo Egipto –intérprete de las leyes del cielo y de los oráculos– había que contar con un planeta Saturno, el llamado maléfico, muy mal aspectado en la carta natal, también, para alcanzar la mayor dignidad de la poesía, creo con Rilke que hay que haber sufrido mucho, amado mucho y visto mucho. Es la famosa bilis negra de nuestra tradición, que hace reflexivo y melancólico al poeta, incluso en la alegría. Hago hincapié en esto, porque es en los tiempos de penuria, precisamente, cuando surgen las voces más dolidas y verídicas de nuestra condición.

10. Esta misma condición de extranjera me empujó a internarme en una dirección desconocida, donde me aguardaban unas vivencias para las que no tenía reflejos, o cintura, en el sentido del boxeador novato en el ring, por falta de adiestramiento e ignorancia del código. Este desconocimiento y la necesidad de entender a fondo la sociedad en la que vivo me hicieron aceptar la invitación del poeta Jesús Munárriz, editor de Hiparión, para seleccionar juntos a las poetas españolas presentes en *Ellas tienen la palabra: dos décadas de poesía española* (1997, 1998) que reúne a cuarenta y una autoras nacidas después de 1950. Fue un desafío que me obligó a una inmersión profunda en la obra de mis coetáneas y la fuente de muchos interrogantes –no el menor, encontrar las razones para que una antología de este tipo hiciera falta a fines del siglo veinte– a los que intenté dar respuesta en el ensayo que precede la selección, que ha abierto una fértil línea de trabajo bajo el título: *Poesía y mujer: una identidad múltiple*, en el volumen 9/1, de la *Historia y crítica de la literatura española, Los nuevos nombres: 1975/2000*, a cargo de Francisco Rico, RAE, (Crítica, 2000).

Quedó un ensayo de ochenta páginas en el cual logré explicarme a mí misma ese fenómeno que me había negado a ver: la ausencia de autoras en las antologías que importan, es decir, las que contribuyen a crear el canon de una época y su consiguiente ausencia de la historia literaria, así como el perjuicio causado a las nuevas generaciones de mujeres que aspiran a una vida artística o creativa. No es que yo crea en una escritura femenina, no, escriben diferente pero comparten temas, surgidos de la división de tareas y de una asimetría social que beneficia al varón de modo tangible –tiempo, dinero, honores– y moral, por las diferentes varas de medir la conducta de unos y otras.

Al borrar de un plumazo las voces que cuentan en un periodo y no dejar constancia de sus logros, las poetas deben comenzar siempre de cero, sin poder apropiarse de esas conquistas de sus antepasadas, no sólo en el plano del poema, sino en lo relativo a una genealogía que las legitime. Pues si los hombres sufren, como

bien lo muestra Harold Bloom, de “la angustia de la influencia”, las mujeres padecen de algo previo, “la angustia de la autoría”.

He dado este rodeo para concluir con una reflexión y es que, de acuerdo con mi experiencia, creo que lo que uno siente que es para lo que ha venido al mundo, debe realizarlo en el sitio donde esté, sea o no su país de origen. Compromiso y sueño van codo con codo donde uno se halle. En mi caso, me ayudaron los ideales combativos de mi generación argentina, que pude desarrollar y ofrecer como modesto servicio a la sociedad española; a su vez, ésta me dio la posibilidad de encontrar ese nicho, propiciado por unas virtudes democráticas y un momento histórico incomparable.

11. Antes que nada, vale la pena recordar que tras Nicanor Parra ha seguido habiendo voces que desde los rincones más insospechados –la frontera de Tijuana, por ejemplo– han dado forma a ese grito desde los márgenes, hablo de Gloria Anzaldúa, de Cherry Moraga, y otros. Ignoramos cuántas se están alzando en diversas lenguas y continentes contra esta realidad de los mil demonios. Tenemos ahora un instrumento que nuestra juventud no conoció, internet, mediante el cual florecen redes alternativas a los monopolios televisivos y de prensa. No se trata, a mi juicio, de si se puede o no tener fe en la poesía, sólo sé que hoy es un artículo de urgencia, de primera necesidad como lo fue la oración en los siglos pasados. Caídos los dioses, es el refugio más alto que le queda a la palabra.

12. Elijo una secuencia de mi libro *Fragmentos de un diario desconocido* (Esquío 2004), porque ilustra mi manera de trabajar, después del sueño, cuando veo como revelación. Y aunque sólo en contadas ocasiones ha valido la pena consignar lo surgido de ese estado crepuscular, toda mi vida está dirigida a propiciarlo.

Es preciso distinguir entre dos clases de sueño, y aquí adhiero la interpretación de María Zambrano, que los divide en dos tipos: los de la psique, espontáneos y elementales, son sueños de deseos y de obstáculos, que desarrollan una historia sin intervención del durmiente, pasivo, pues, e inmerso en un limbo atemporal.

Los de segundo tipo, llamados sueños de la persona o, también, sueños del despertar o de finalidad, procuran al durmiente la visión necesaria para su realización. Mientras el sujeto de los sueños de la psique reanuda mecánicamente la actividad al pasar a la vida diurna, la persona que emerge del sueño del despertar, guiado por la visión, está lista para emprender un hacer libre que modifica su rumbo actual. En el primer caso hay un mero tránsito entre sueño y vigilia; en el segundo, se trasciende, pues es un ir más allá creándose a sí mismo.

“Se sale de la circularidad del tiempo detenido –dice Zambrano– desenmascarándose e interviniendo en el conflicto, mediante esa acción que deshace el sueño y recupera el tiempo sucesivo de la realidad.” Despertar, pues, a la acción poética, creadora de la persona. Con esta idea del sueño creador in mente abordemos la secuencia de *Fragmentos...*, tal como aparecen en cursiva en el libro:

Vivir es algo menos que soñar y ver. Es automático como la revelación del ver, pero no sorprende. Ver como revelación sólo ve en la vigilia, con los ojos cerrados, horizontal. A esa hora indefinida de la madrugada, entre la noche y el día. De pie, fracasa.

¿Y por qué, nos preguntamos, de pie fracasa? Otro fragmento ofrece pistas para hallar una respuesta.

Una se lleva, de aquí para allá. Y se vuelve a traer, de allá para aquí. Y esto sin equilibrio, a punto de caer.

¿Cómo no reconocer en este trajín la repetición del sujeto y su conflicto, encerrado dentro del círculo mágico del tiempo detenido mencionado por Zambrano más arriba? “Si una tal vigilia se cumpliera a la perfección –advierte la filósofa de Málaga– el sujeto apresado en esa representación congelada pasaría su vida en estado de sueño de la psique.”

De ese bloque tampoco ella puede sacar nada. Está cuajado y se mueve con sus ojos cuando inclina la cabeza o la alza. ¿Quién rompería esa laja? Es como su identidad ahora. Ese bloque imposible de partir que ni estalla ni se quiebra, pero condiciona cada plano, cada imagen que ve.

Afortunadamente, el sujeto es vulnerable y, una vez herido por la visión, puede despertar y abrir brechas en la losa que lo oprime, a fin de atisbar hacia el exterior en busca de una salida, de un algo con lo cual volver a construir la realidad:

Se rompe, hace un escándalo, pierde conciencia y logra una fisura. Fluido todo se vuelve comprensible. Deshecha está viva y puede trabajar.

ECUADOR, 1948. Ha publicado en poesía *Poemas de un mal tiempo para la lírica* (1980), *Del avatar* (1981; 1998), *Parajes* (1984), Premio Nacional de Literatura Aurelio Espinosa Pólit (1983), *Los amantes de Sumpa* (1984), *En los labios/la celada* (1996), *Ópera* (1997), *Inventando a Lennon* (1997), *Tentativa y zozobra. Antología 1970-2000* (Madrid, Visor-Libri Mundi, 2001), *La casa del furor* (Barcelona, 2004). En ensayo es autor de *A la zaga del animal imposible. Lecturas de la poesía ecuatoriana del siglo xx* (2005), “¿Volver a tener patria?” en el libro colectivo *La cuadratura del círculo* (2006) y varios trabajos aparecidos en revistas.

1. Me es difícil precisar en qué momento de mi infancia, y ante el destello de qué verso o poema se inicio para mí lo que usted llama “diálogo con la poesía”. Lo que sí sé es que en algún momento comenzó a maravillarme la fuerza mágica de las palabras, algo que emanaba de su sonoridad, de la combinación de ellas en versos, en estrofas que repetían esquemas. Y algún día comencé a combinar palabras para formar versos, por el puro placer de combinarlas. Recuerdo que en alguna ocasión compuse uno de mis “poemas” infantiles y se lo llevé a mis padres: usé palabras cuyo significado no conocía, y que debí tomarlas al paso, en alguna lectura apresurada. Me avergoncé mucho cuando mi padre me aclaró el significado de algunas de esas palabras, creo que una de ellas fue “alevosía”. Me sonaba muy bien, pero no tenía idea de lo que significaba... Desde entonces procuré ser más prudente en mis saqueos de palabras y versos, pero no renuncié a esa maravillosa experiencia que para mí consistía en repetir palabras, combinarlas, mezclarlas, degustar su sonoridad, su cadencia. Sentía un placer semejante a la codiciosa acumulación de canicas en una bolsa de tela. Poco después, hacia mis quince años, me entregué con mayor conciencia a la lectura y la imitación. De Rubén Darío, de Carrera Andrade, pero también de los poetas clásicos de nuestra lengua.

Ahora, usted pone en juego en su pregunta un aspecto muy problemático: el diálogo. No sé si hay diálogo. Comprendo que usted se refiere a cómo se reciben los poemas y, en general, los textos. La palabra “diálogo” tiene por desgracia la connotación de un ir y venir de enunciados, de un actor a otro, hasta alcanzar una “síntesis”, cualquiera que ésta sea. Mas en esta “conversación con los muertos”, que es la lectura, se “escucha” algo que nos llega desde la lejanía. Se interpreta el poema (lo que ya implica poner en juego dispositivos de reproducción del sentido, que en la repetición dan lugar a nuevos sentidos del poema), y aunque esa interpretación puede motivar la escritura de un nuevo poema, no es estrictamente un diálogo, sino un monólogo, que procura una forma para contenidos emocionales, intelectivos, pero también sonoros.

2. Bueno, poco después de esas iniciales lecturas a que me he referido, me entregué por completo a la lectura de poesía, más bien de poemas que de libros de poesía. Desde mi adolescencia leo diariamente al menos un poema. Y no siempre leo un libro de poemas de principio a fin. No puedo concebir el curso de mi existencia si no es en relación con la poesía. Lo digo, más que como poeta que escribe poemas, como ser humano que lee poemas. Soy agnóstico, pero necesito cada día un verso, un poema, como si fuese una necesidad religiosa, para que el mundo se sostenga. Claro, esto me viene también de mis lecturas juveniles de Mallarmé. Pero antes de leer a Mallarmé, comencé a leer a los poetas españoles e hispanoamericanos. Hace poco conversábamos con el excelente poeta Javier Ponce, mi contemporáneo estricto, sobre las formas paralelas y diversas en que se dieron nuestra educación y nuestras lecturas durante la adolescencia. Él no pudo contener la risa cuando yo le conté que durante meses, hacia los dieciséis años, me entregué a una metódica lectura de Berceo, Manrique, el Marqués de Santillana, luego de haberme entregado con fascinación a la lectura de Garcilazo, Fray Luis, Góngora –no, por supuesto, sus *Soledades*, que vinieron más tarde– y Quevedo. A San Juan de la Cruz lo leí entonces, sabiendo que estaba ante algo “sagrado”, por decirlo de alguna manera, pero sin poder asirlo. En esa época, al terminar mis clases en el colegio, iba a la Biblioteca Nacional para leer a Baudelaire; poco después mi padre me obsequió un ejemplar de *Hojas de hierba* de Whitman, en la excelente traducción de Francisco Alexander. Y en mi último año de bachillerato leí al Neruda de *Residencia en la tierra*, a Machado, Juan Ramón Jiménez, García Lorca, Alberti, y, lo que para mí es fundamental, descubrí a Vallejo. Más tarde descubrí a otros dos poetas que admiro profundamente: Cernuda y Pessoa.

Antes de culminar mis estudios secundarios ya había decidido que sería poeta. Apenas si me arriesgaba a mostrar mis ejercicios juveniles a algún profesor o algún amigo. Tenía mucha vergüenza de lo que escribía. Además, ya para entonces, había asumido que publicaría mis poemas solamente cuando estuviese seguro de que no eran meros ejercicios de principiante. A los quince años me había atrevido a dejar un poema para que lo publiquen en el diario *Últimas noticias* de Quito, que era sólo una declaración de que quería ser poeta; luego publiqué en una revista estudiantil bajo seudónimo, y en la década de los años setenta, en revistas de Ecuador, unos cuatro o cinco poemas. Acabaron en el tacho de basura, mientras tanto, tres o cuatro poemarios. En 1976 terminé mi primer libro, *Del avatar*, que apareció sólo en 1981. Debo decir que en ese libro hay una explícita deuda con Pound y sobre todo con Eliot.

3. Hay dos cuestiones en su pregunta. Una tiene que ver con la alteridad y también con la metamorfosis; otra, con la voz. Comenzaré por esta segunda. Cuando un poeta ha alcanzado cierta tonalidad característica, una forma peculiar para componer sus poemas, una “visión del mundo”, se suele decir que ha alcanzado una “voz propia”. Esto es bastante metafórico, desde luego, porque no se trata de la voz, sino de la escritura, y de cómo el trabajo de escritura acaba por producir aquello que se suele llamar “estilo”. No corresponde al poeta pronunciarse acerca de si ha alcanzado un estilo lo suficientemente personal, esa es tarea del crítico.

En cuanto a lo segundo, la alteridad y la metamorfosis: en alguna parte Jacques Derrida dice que siempre se es colonizado por la lengua, que la lengua que llamamos materna es siempre de “otro”. De hecho, la lengua y sus usos son entidades sociales. Hay en ellos una estructura, pero también “memorias”, “ritmos”, que vienen de lejos. Hay aperturas del lenguaje hacia lo que adviene hacia nosotros como memoria, lo que nos llega del pasado efectivo y de lo que pudo ser posible, lo que anhelamos como posibles futuros. Además, en un sentido esencial yo no sé quién soy, no me conozco. Me rebasa mi propio ser, mi propio devenir.

Por otra parte, no se puede ser poeta si no se lee poesía, lo que implica que siempre estamos a la “escucha”, que siempre estamos abiertos a lo que viene en los usos poéticos de la lengua, y de la poesía en otras lenguas. De tal manera que cuando iniciamos la escritura del poema, estamos ante algo que nos “dicta” el poema, ante impulsos que tienen que ver con la imaginación, con la posibilidad de simbolizar, con el ritmo. A veces el poema se prefigura en un determinado ritmo, que está en la mente por días, a veces es una imagen la que acosa, a veces una palabra, o un verso.

4. Confieso con cierta turbación que sí, que me ha tentado la necesidad de formular una poética. De hecho, mi tesis de doctorado en filosofía, Génesis de los procesos estéticos en la vida cotidiana, que terminé en 1986, fue un pretexto para indagar sobre el acontecimiento poético, aunque, como corresponde a una tesis de esa naturaleza, es una reflexión más bien conceptual, no una divagación libre, que es lo que quizás se espera de una poética de poeta. Hoy ya no suscribo muchas de las afirmaciones de esa tesis, pero en todo caso hay ahí algunas reflexiones sobre el lenguaje artístico, sobre la dimensión estética que irrumpe en la vida cotidiana, sobre la cercanía del arte, y del poema por supuesto, a la fiesta y lo erótico, que son para mí fundamentales.

También hay mucho de una poética implícita en el conjunto de ensayos que he escrito sobre algunos poetas ecuatorianos, publicados bajo el título *A la zaga del animal imposible* (2004). Pero creo que a la largo de mi obra poética –si es que en verdad es “poética”– corre una constante meditación sobre el poema.

5. No creo que se pueda otorgar al “yo” una identidad cierta. El “yo”, como he insinuado antes, es un “lugar” en que se abre ese encuentro con lo otro (lo otro “natural”, los otros y mi propia metamorfosis), es “intimidad” en que el sujeto se instituye en ese hacerse con el mundo, en ese llenarse de mundo (y de inmediato me viene a la memoria el vallejiano “cadáver lleno de mundo”, la dignidad de la vida y la muerte que se alcanza cuando se muere “lleno de mundo”). Por tanto, cuando en el poema entra el “yo”, es a un tiempo una licencia de la retórica, una condición del texto que requiere tanto un sujeto de la enunciación como del enunciado y, a la vez, este acontecimiento infinito, y siempre insólito, en que me pongo y me expongo en el movimiento de la escritura, hasta hacerme poema, hasta salir de mí, hasta desvanecerme en algo que luego ya no me pertenece, pero en que quedan mis sombras, alguno de mis espectros, algo que también, de modo espectral, queda en mí por un tiempo, hasta desvanecerse. Cuando se escribe hay en verdad

un “arrebato”: somos arrebatados por la urgencia de la escritura, por ese singular llamado al que aludía Yeats en la cita que usted hace en una de sus preguntas. ¿Quién llama? ¿Qué nos llama? No lo sabemos, pero viene del fondo del lenguaje, del fondo de la existencia, del deseo y lo imposible.

6. Usted coloca sobre el tapete una cuestión inquietante para los poetas ecuatorianos. Nos preguntamos si hay algo a lo que podamos denominar “poesía ecuatoriana”, y si la hay, cómo se inscribe en lo que se denomina “poesía hispanoamericana”, y en la tradición de la poesía de nuestra lengua. No basta que haya poetas nacidos en Ecuador para que exista una “poesía ecuatoriana”, por supuesto. Más aún si la historia de esta sería muy reciente, apenas del siglo xx (pese a José Joaquín de Olmedo), y que por tanto estaría inscrita en los procesos que vinculan tan estrechamente a la escritura de los poetas hispanoamericanos, desde el modernismo y las vanguardias, hasta la actualidad. Tal vez Guillermo Sucre tenga razón cuando insiste, en su conocido libro *La máscara y la transparencia*, en que hay rasgos distintivos entre la poesía hispanoamericana y la española. Para mí, es claro que Vallejo o Dávila Andrade son poetas que podían surgir sólo en los Andes. Aquí hablamos un español muy peculiar, tenemos serios problemas con la sintaxis, con los tiempos verbales. Pondré como ejemplo el uso del gerundio en Ecuador, especialmente en la zona andina. En *Boletín y elegía de las mitas* de Dávila Andrade, la voz colectiva de los indios pide al poeta: “Di. Da diciendo”. Esta forma, “dar” más el gerundio, es muy extraña, y creo que trasluce una densidad muy peculiar de concebir y vivir la temporalidad, muy marcada por lo indio. Pero, ¿hay en todos los poetas ecuatorianos marcas semejantes?

Con todo, algo que me ha preocupado desde hace muchos años es el desconocimiento que se suele tener de los poetas ecuatorianos. Incluso los jóvenes poetas ecuatorianos desconocen a sus predecesores. Muchas veces he hecho notar a jóvenes poetas su total desconocimiento de los poetas ecuatorianos que les antecedieron. Si esto es así entre nosotros, no podemos esperar que la poesía de los ecuatorianos sea suficientemente conocida en otros medios. Ha venido a complicar la situación el peso que tienen en las academias los aspectos extra poéticos que intervienen en la institución literaria: cuestiones políticas, de género, étnicas. En el caso de Ecuador, aún ahora, se suele postergar a verdaderos poetas, mientras se promueven figuras por razones extra literarias, en el marco de eso que llaman “políticamente correcto”.

Por mi formación profesional como profesor de filosofía, durante muchos años tuve que trabajar en escuelas de sociología. Pero hace doce años decidí cambiar esta situación para dedicarme a trabajar en torno a la poesía ecuatoriana —escrita por ecuatorianos—, y la poesía hispanoamericana. Me veía obligado a hablar de Carrera Andrade, Escudero, Gangotena, Dávila Andrade, Jara Idrovo, Javier Ponce, Alexis Naranjo, Humberto Vinuesa; incluso a combatir por la vigencia de su poesía. Con el novelista Javier Vásquez editamos las obras poéticas de Carrera y Escudero; luego preparé la antología de Gangotena que editó Visor. He escrito un libro de ensayos sobre esos poetas ecuatorianos y algunos más. Creo que Ecuador ha tenido en el siglo xx algunos poetas fundamentales, así como algunos

pintores: Egas, Rendón Seminario, Kingman, Viteri, Estuardo Maldonado. Y unos pocos músicos, como Mesías Maiguashca. Hay actualmente una serie de notables poetas jóvenes, y así mismo de pintores.

Desde luego, los poetas ecuatorianos han estado siempre insertos, muy conscientemente, en la poesía hispanoamericana. Para comenzar, todo poeta ecuatoriano de mi generación, hacia fines de los sesenta o comienzos de los setenta, tenía en la cabecera la obra completa de Vallejo, la obra poética de Borges, Paz, Neruda. Y la de Lezama, Cardenal, Molina... Hay, por último, una especial conducta de los poetas: esa íntima solidaridad, esa amistad profunda que tenemos por los poetas que nos impactan en algún momento de la vida. Cuando converso con un poeta mayor como Efraín Jara Idrovo, con mis contemporáneos Naranjo, Ponce o Vinuesa, con los poetas jóvenes como Cristóbal Zapata, Juan José Rodríguez o Alfonso Espinosa, ¿de qué hablamos? Por supuesto, de poemas y poetas. Con Ponce, con quien nos encontramos tres o cuatro veces en el año, compartimos una especie de culto por la poesía de Celan, Valente y Blanca Varela, por ejemplo.

7. Me disculpará usted que, con el mayor comedimiento, como se decía en Quito hace unas décadas, ponga en cuestión su pregunta. ¿Por qué hemos de dar lecciones? Al cabo de más de treinta años de haber trabajado como profesor universitario, incluso en ese campo del ejercicio de la docencia, cuestiono muy radicalmente esa actitud del “maestro” que inculca algo. ¿Acaso debemos dar lecciones sobre cualquier cosa? Yo creo que están los actos de los seres humanos, de los poetas, de los artistas. Están los poemas, están los cuadros, las sinfonías. Si son de verdad obras artísticas, abrirán mundo, incitarán al lector, al espectador, al auditor a abrirse hacia su intimidad. El nuevo artista, el nuevo poeta, encontrará por sí mismo, en el fascinante océano de poemas, de relatos, de acontecimientos estéticos, sus fuentes.

8. Para mí, la poesía es excéntrica, está en los márgenes y en los intersticios de la sociedad. Valente decía que desde Platón ha sido expulsada de la *República*. Nunca me interesó la poesía cívica, ni siquiera cuando fui militante comunista —de lo cual no me arrepiento en absoluto—. Muchas veces, en entrevistas periodísticas, que, como usted sabe, obligan a una simplicidad que raya en la obligación a decir disparates, he dicho que la poesía no sirve para nada. Con ello he querido apuntar a esa excentricidad de la poesía. Soy radicalmente anticapitalista y creo que vivimos en un momento catastrófico de la humanidad. Además, en mi país, en el resto de América, creo que vivimos en un simulacro, a veces obscuro, de democracia. Como ciudadano, creo que debemos actuar por alcanzar la democracia, la justicia social, una relación armónica con la naturaleza, por derrotar la guerra, utilizando todos los espacios en que esta actuación sea posible. Tal vez haya una docena de países relativamente democráticos en Europa, y hay algunos procesos interesantes en América Latina, aunque soy bastante escéptico sobre ellos. Como ve, soy utópico en el sentido en que creo que hay una democracia que es posible ahora, un mundo no capitalista que es posible ahora, y que esa es una posibilidad siempre abierta e incumplida. Que es una “posibilidad imposible”, por la que hay que jugarse. Y

quizás en este sentido haya una secreta conexión con la poesía, entendiendo por ésta el acontecer del poema –de los poemas, en su escritura y lectura, porque éstos apuntan a lo imposible y porque la poesía se ha vuelto una actividad marginal. Como dice con su peculiar ironía Juan Gelman: “los poetas ahora la pasan bastante mal // nadie los lee mucho / esos nadie son pocos”.

9. Yo creo que todo poema, aun el que parece más resplandeciente –y quizá por ello mismo– está atravesado por sombras, por penumbras. Y sucede también lo inverso. Ningún poema, por más hermético que parezca, es totalmente oscuro. La lectura del poema no es un acto de desciframiento sino de interpretación, en el que, como usted dice bien, hay que “respirar” y contener la respiración, hay que “ver” y cerrar los ojos para visionar, para imaginar, así como hay que “escuchar”, incluso alcanzar el “silencio” detrás de cada palabra, de cada sílaba. Lo mismo sucede en la escritura del poema, luz y sombra del lenguaje.

10. He sido muy crítico de los localismos, y mucho más de los nacionalismos. La patria del poema es la lengua, y todos sabemos que la nuestra rebasa fronteras. Desde luego que llevo en mis entrañas el sol ecuatorial, la fuerza telúrica de los Andes, la melancolía de las gentes andinas. Y esa es parte de mi fuerza. Buena parte de los poemas que he escrito están relacionados con la historia y la geografía de Ecuador. En especial *Parajes*, mi tercer libro. Sin embargo, estoy lanzado al mundo en su constante devenir, en sus múltiples metamorfosis, como todos. Es lo que traté de expresar en *Inventando a Lennon*, libro que comencé a escribir durante mi estadía en México, ciudad en la que viví entre 1991 y 1992, y en la que me sentí tan exiliado y a la vez tan acogido como en mi propia tierra. Por algunas circunstancias, y sobre todo por la generosidad del poeta Juan González Soto y otros amigos españoles, he sentido que mi hogar está en Tarragona. En esa ciudad del Mediterráneo he tenido una de las más intensas experiencias de mi vida al leer algunos poemas en una taberna. Ahí me sentí en mi hogar. Esta experiencia conflictiva, de pertenecer a una geografía, a una historia y, a la vez, a una patria sin lugar, como es la de la poesía, me llevó a tomar el título de un libro de Jorge Carrera Andrade para la revista de ensayo y poesía que fundé con otros amigos en el 2001, *País secreto*. El Ecuador es ciertamente un país secreto. Pero la poesía es un territorio aún más secreto.

Diré algo más: la biblioteca y la librería son espacios que, por una parte, están localizados de manera muy específica, pero por otra, son espacios donde se cruzan infinitos caminos. Como nos enseñara Borges, en verdad ahí está el universo. Está el mundo. Y en ese recogimiento que implica hojear un libro, comprarlo, llevarlo a casa y encerrarse a leerlo, en esa pasión que es la lectura del poema que nos arrebatara, que nos saca de la inmediatez de nuestro ser, quedamos liberados para llenarnos de mundo.

11. No veo una contradicción irresoluble entre lo que dicen Mallarmé y Parra. El poeta, o más bien el poema, “hablan” desde los márgenes de la realidad social. Pero dar un sentido más puro a las palabras de la tribu es abrir una perspectiva

del mundo y de la existencia en el que pesa esa densidad terrible del lenguaje que tiene que ver con nuestra finitud, con el tiempo y su decurso, con el devenir y la muerte e, incluso, para ubicarnos en el contexto histórico cultural en que se pronuncia Mallarmé, con la muerte de Dios, con ese gran vacío que queda en nuestra época, con el nihilismo. Otorgar “un sentido de la realidad de los mil demonios” implica, sin duda, cargar a la palabra poética de una capacidad de desvelamiento de mitos e ideologías. Tal vez sea posible decir que los poemas que se escribieron en el último siglo y los que se escriben aún hoy fluctúan entre estas dos posibilidades.

Pero me parece que su pregunta tiene además otro sesgo. Usted pregunta por la fe en el otro. Por la confianza. Para mí, el poema es siempre espacio de hospitalidad, asumiendo la paradoja que viene con la etimología de la palabra. La hospitalidad abre las puertas, pero a la vez pone en riesgo a los huéspedes, al que llega y al que recibe. Yo creo que es urgente, hoy más que nunca, mantener esta apertura hospitalaria, incluso si del poema me llega la imprecación. Gran parte de la mejor poesía de las últimas décadas habla una vez y otra de nuestra finitud inexorable, invitándonos al gozo de esa misteriosa maravilla que es el existir. ¿Cómo no tener confianza en ese poetizar que mantiene el enigma ante nosotros?

12. Ha habido momentos de giro en mi escritura poética, y en cada uno de ellos hay un poema o un grupo de poemas en que vería la concreción de ese giro. Ante todo, hay seis poemas largos que expresaran para mí esos momentos: “In partibus infidelium” de *Del avatar*, *Los amantes de Sumpa*, “Final” de *Inventando a Lennon*, *Ópera*, “La ofrenda del cerezo” y “Topología” de mi último libro, *La casa del furor*. Pero quizás un poema de *En los labios / la celada* sea el que defina de mejor manera mi comprensión del poema, de la poesía y del arte, pues es también un homenaje a Botticelli:

Cacería

1

En el sueño te atrapo,
Sólo en el sueño.
Me disfrazo y
me tiendo entre las zarzas.

Mis ojos ya gozan la avaricia
de contenerte, de arrancarte
del juego.

¿Pero quién pone al cabo
el cebo y la celada?
Manso posa el venado
dándose en don
a tu aleve flecha.

Tú corres con tus huestes
y pasas sin volverte.
Ríes a mis espaldas.
¿De mí? ¿De este venado?
¿Del sueño de que escapas?

2

Miraré mi rostro en las aguas dormidas.
Junto al cuerno de luna, ese cacharro.
Al fondo, rastros de sangre.

La sombra, a mis espaldas,
una burla. Bajo los arbustos
se enmascara. Ridículo, beberé.
No el vino sino luz helada.

El verso es arco que se tensa
sin flecha que partir pudiera
hacia tu pensamiento oculto,
hacia tu voluntad tan lerda
para mí.

Acaso
no exista el verso que te acose,
que te circunde y cerque
y te conmueva al fin,

pero tal vez exista
el verso o el gramo de silencio
que te pudiese herir.

Y si parodio plegarias y epitafios
es por buscarlo entre los restos
y el enojoso reto que me lanzas
sin pronunciar siquiera una palabra.

URUGUAY, 1948. Ha publicado: *Nacimiento habitado* (1978), *Escalas es-cal(er)as*, *Poemas para ascender y descender* (1983), *Dejaré los signos precipitados* (1987), *Los lentos remeros sobre espesas aguas* (1995), *Cámara profunda* (1998), *Yo mismo soy un extraño aquí* (2005), *Apertura, construcción y cierre* (1980), *La vida en sintaxis* (1981), *Palabra libre* (1982), *Inducción completa* (1983), *¿Qué está pasando?* (1984), *El mundo no es como uno lo usa* (1982), *La cochera de Fairbanks* (1989) (heterónimo Arno Malvadari), *Las fibras conductoras* (1985), *Pánico púnico* (1989). Es autor de los ensayos *Atomismos y calcinaciones* (1989), *Piedra de toque* (2000), y de los trabajos de crítica *Goethe: Los sufrimientos del joven Werther* (1981), *Walt Whitman. Estudio preliminar y Antología de textos* (1981), *La poética del espacio. Estudios críticos sobre ciencia ficción* (1994), *El género lírico* (2001) y *El género épico -narrativo* (2002).

1. Mis primeros ejercicios literarios los produje en la prosa (breves narraciones, apólogos, ensayos) y es, en una segunda etapa, cuando adviene el verso. Primeros ejercicios de estilo, trabajo con el lenguaje, búsqueda en las formas clásicas, exploración del verso libre. Mis primeros poemas publicados, hacia los años 1976 y 1977, que pudiera considerar auténticos y libres de retórica, se publicaron en revistas y periódicos. Acaso significativo fuera que uno de los primeros (un homenaje a Walt Whitman), inaugurara la senda del versolibrismo que desarrollaría luego. Mi primer libro, *Nacimiento habitado*, seleccionaba la producción poética entre 1971 y 1976, pero no estaba completamente despojado del lastre retórico aun cuando se percibiera su preocupación *reflexiva*. Poesía del *pensamiento*, en ciernes, latiendo subterránea bajo los lamentos del Minotauro y los sermones de Xantipa. Igualmente curioso fue el movimiento en sentido contrario —cero retórica a cambio de inventiva e ingenio— del que daba cuenta la poesía publicada en suplementos y páginas literarias. Allí aparecen fragmentos de un libro apócrifo compuestos por un autor apócrifo, Arno Malvadari. La creación exploraba y crecía en diversas direcciones.

2. Más que libros puntuales rememoro el caudal lector de los años juveniles. A esa edad, la curiosidad es innata, el descubrimiento o la revelación aguardan en cada página. Con los años, el poeta se desprenderá, o no, de esa marca de su tiempo joven. Yo recuerdo al Borges metafísico, fabulador de lo inverosímil y su fuerte presencia imaginaria. También Julio Cortázar, con su humor fantástico, fue un guíapreciado. Y las cajas chinas de las vanguardias con la preeminencia del Surrealismo, pero también el Expresionismo, el Futurismo, el Imaginismo. Siempre fui un lector ávido y curioso. Había leído a Darío, a Martí, pero procuraba ir

siempre más allá: Vallejo, Huidobro, Paz, la exuberante poesía brasileña desde el Modernismo al Concretismo. Naturalmente, nació el interés por la novísima poesía latinoamericana.

¿Qué había después del Concretismo? ¿Y José Emilio Pacheco? ¿Y Antonio Cisneros y la riquísima poesía peruana? ¿Y Gelman? Recuerdo el impacto de las lecturas del argentino Darío Canton, sus libros, sus páginas sueltas tituladas *Asemal*, su poesía huesuda, sardónica y tierna; su humor, para mi gusto, más cercano a Nicanor Parra y, por cierto, superior a Benedetti. El propio Nicanor y su disfrutable antipoesía. Todo esto, sin olvidar el esencial itinerario *poundiano*: la poesía china, los trovadores provenzales, Dante, a los que agregaría la experiencia de Goethe, el misterio de Novalis, la sensibilidad de Leopardi, Keats, el nunca bien comprendido y único Edgar Allan Poe, la sombra del abismo en Baudelaire, la innovación transformadora de Mallarmé y, desde luego, el esplendente genio de Ezra Pound, el magisterio de T. S. Eliot y la poesía de Wallace Stevens, e. e. cummings, William Carlos Williams. Siglos de alta poesía que el joven poeta procura atesorar.

3. El tiempo construye la textura del ser que somos. La experiencia vulnera lo que toca. Al periodo de formación sucede la decantación natural que lleva a la conformación del ser que somos en el cauce del tiempo. Al llegar la madurez nos vamos encontrando con nuestra voz más propia, más nuestra. La cuidamos, la alimentamos, le exigimos. La escritura revela un tono personal, los motivos líricos se repiten y nos marcan, la reflexión se ahonda, sutaliza, penetra. Pero, probablemente, no sea el autor el más indicado para definir este punto.

¿La imagen o el ritmo? ¿O ambos? La imagen contiene su propio ritmo, el único posible para esa voz en ese tiempo de la escritura. A veces, el poema se inicia por la *logoepa* y encuentra su modo natural en el “perfil rítmico” que acompaña. Otros poemas devienen de una *melopea* que construye una irisación del lenguaje, un brillo luminiscente de texto sonoro. La esencialidad de Quevedo y la musicalidad de Góngora.

Cierta zona de la actual poesía en castellano, el Neobarroco, el culteranismo finisecular de una época posmoderna. En lo personal, hoy mismo, valoro la estatura creadora de dos poetas mayores: Fernando Pessoa y Constantino Kavafis. Poemas como *Tabaquería* y *La ciudad* deben encontrarse entre lo más destacado que el genio humano ha producido en poesía. Y se sabe que no es lo único de estos singulares talentos. En ambos, la imagen parece predominar, pero el ritmo, la respiración, sellan el poema.

4. Hacia los años ochenta, la serie de *Cuadernos de poesía crítica*, que llegó a los cinco títulos, fue la praxis de una propuesta teórica denominada *poesía crítica*, la que puede seguirse en la revista *Poética* entre 1984 y 1986, de interesante resonancia en el Río de la Plata. Venía del concepto de “sensibilidad unificada” de Eliot, la unidad de intelecto y emoción que desarrollara Pound y recibirían, en castellano, Octavio Paz y Jorge Luis Borges, entre otros.

Pound escribía en la Introducción de los *Poemas* de Guido Cavalcanti: “La percepción del intelecto se da en la palabra, la de las emociones en la cadencia. Sólo

entonces, en el perfecto ritmo unido a la perfecta palabra, puede registrarse esta visión dual”.

La *poesía crítica* postulaba, entre otras cosas, la reflexión endopoética del texto creado en donde el poema era una reversión crítica del mismo poema o de la poesía. Algunos textos de los *Cuadernos* procuraban llevar la teoría a su aplicación práctica, como se percibe en poemas de *Apertura, construcción y cierre* y *La vida en sintaxis*.

En un país conservador como Uruguay, la recepción no fue particularmente estimulante y dio para hablar de “hermetismo,” “poesía críptica” y otros fáciles calificativos que emergen cuando no se entiende o no se quiere entender de qué se está hablando.

5. El poema parece crearse a sí mismo. Parece generar la adecuada persona hablante. Hay textos que enfocan desde una tercera persona, otros hablan de un “nosotros” (por ejemplo, *The hollow men* de Eliot), en algunos se habla de “ellos” (*I hear an army* de James Joyce) y, desde luego, quizás una mayoría, adopta el enfoque desde el “yo”. Acaso la fuerza nutricia de las experiencias personales empuja hacia la primera persona. Naturalmente, cabe discernir entre el “yo” del autor y el “yo” del hablante lírico. Los lectores tienden a confundir uno con otro, de allí los severos errores de juicio que padecieron Baudelaire o Whitman. Pero cuando leo un poema de este último, por ejemplo, ¿debo señalar en el “yo” lo que “el autor dice” o apreciamos un “yo” hipotético, hablante lírico genérico, representante de cierta experiencia humana de carácter universal? Y la identificación propende a la universalidad que potencia al texto. El poeta también puede ser el intérprete que descubra, revele, intuya, lo desconocido, lo inaccesible al común de los seres humanos, cumpliendo una función de intermediación, como en la antigua Grecia.

El poema no es, ni debe ser, un confesionario. Acaso apenas una muestra de la más amplia gama de experiencias sensibles e intelectuales. En mi caso, el “yo” interactúa con el “otro,” el complementario, el que “viaja conmigo y suele ser mi contrario” como decía Machado. Entonces, ¿cuándo soy “yo” quien escribe, y cuándo el “otro” que se muestra, desde un lugar que ignoro, secreto hacedor del poema?

6. Conocer a Octavio Paz, a Nicanor Parra, a Roberto Juarroz, a Jorge Luis Borges, a José Donoso, a Haroldo de Campos, por nombrar sólo poetas y algún narrador de contrabando, es siempre estimulante y enriquecedor. Pero la cultura humanista va siendo sustituida por una versión vacua, frívola, superficial, materialista, con radiación de imágenes embrutecedoras, enaltecimiento de la barbarie y apología de la tontería. Hay razones para ello, se sabe. La cultura auténtica quedó atrás con la *modernidad*. Es sorprendente el desconocimiento que ostentan las generaciones más jóvenes. Para muchos parece que el mundo se hubiera iniciado en el siglo XXI y antes no hubiera existido nada. Lo peor es la falta de curiosidad intelectual. Para un joven autor, está el pensamiento de Juarroz sobre la poesía, el pensamiento de Fernando Pessoa, que le permitiría sensibilizarse y conocer grados de la excelencia en la escritura.

8. Globalizados como estamos, la generación de la imagen va sustituyendo a la galaxia Gutenberg. Intereses poderosos se mueven en el planeta. Cuando se paga un dólar por segundo a un jugador de fútbol mientras los poetas se ven obligados a financiar la edición de sus propias obras porque las editoriales rechazan la poesía (desde luego, para nada comercial), una vez más se fomenta el circo, el espectáculo, el entretenimiento y no hay lugar para el pensamiento, la emoción, la sensibilidad, la inteligencia creadoras, porque no rinden buenos dividendos. Las expresiones del espíritu no cotizan en bolsa. ¿El poeta debe refugiarse en la isla de su soledad? Quizás, más que nunca, debe empeñarse en crear, divulgar, desarrollar y expandir la *buena poesía*, aquella que se erige, por su propia autoridad, en antorcha civilizadora cuando los bárbaros –como en el hermoso poema de Kavafis– avanzan para la destrucción. Ahí es cuando la poesía puede ser el último refugio de la dolida humanidad.

9. Chesterton decía, a través de la voz de uno de sus personajes, que “nadie ve nada si no es en la oscuridad”. Buceando en el interior del ser es inevitable la caída en el secreto espacio de la oscuridad. Ella se resiste a ser revelada. Y el poeta –al cual acudió con frecuencia Sigmund Freud en el cauce de sus investigaciones– parece dotado para extraer una esencia esquiva. Por esa zona han navegado mis tres últimos libros de poesía: *Los lentos remeros sobre espesas aguas*, *Cámara profunda*, *Yo mismo soy un extraño aquí*. La oscuridad es el tono predominante que, aun cuando se vuelve luz a través del lenguaje poético, nunca entrega completamente sus raíces. Como una planta extraña cultivada en la sombra ilumina y se oculta. La reflexión crece entonces como la marea. Pero la aprehensión última es evanescente, se desliza, se escurre. La intuición percibe y rescata pero no accede a la cima. Y es la razón de ser de la poesía que así sea. Al poeta se le otorga un breve espacio de la “claridad de lo oscuro,” epifanía renuente que otorga una imagen difusa, difuminada, vislumbre que se nos otorga de la oscuridad profunda que no podemos, ni debemos, ver.

10. Uruguay es un país de pequeña extensión, cuenta apenas con tres millones de habitantes, puede ubicarse un poco perdido en el hemisferio sur. No es de extrañar que las condiciones para el trabajo intelectual no sean las mejores. Sin embargo, este país ha brindado calificados y brillantes intelectuales en todos los géneros literarios. Quisiera recordar ahora a la incanjeable y única Marosa di Giorgio, cuya poesía abrió fantasmáticos jardines intransitados; y a Carlos Real de Azúa, brillante pensador de alto relieve en diversas áreas del conocimiento humano. Pero la relación de Uruguay con el exterior es curiosa. Dentro del país, no suele existir el reconocimiento debido a la dimensión sensible e intelectual de algunos de los mejores representantes de esta cultura. Y trascender de la periferia al centro no es fácil, aún para los más dotados. Inciden, asimismo, elementos espurios, como la pertenencia a una ideología que fomenta una mediocracia populista fácil y superflua. Denunciar este estado de cosas conlleva a la sanción de la tribu que suele prolongarse en el tiempo y procura truncar carreras. En lo personal, he reci-

bido reconocimiento mayor desde el exterior, aun cuando hay críticas locales que valoran el trabajo realizado.

11. La condición del poeta es la marginalidad. La *prima donna* de la literatura es la narrativa y la poesía aparece marginada dentro de la literatura y también fuera de la literatura. El poeta y sus lectores son quienes integran verdaderas sociedades secretas, cofradías, al margen de los comerciales productos literarios que fomentan las grandes editoriales. Quizás está bien que sea así. La poesía no suele ser masiva. Contrariamente a los juglares, el arte trovadoresco se realizaba en un ámbito reducido a las almas más sensibles. Fenómenos como Maiakovski leyendo sus poemas en un estadio se explican por la eclosión política de la revolución bolchevique. Consecuencia: la poesía es para una minoría. Así visto, ¿es la marginalidad un estigma de la poesía o un goce, un acto frutivo destinado a receptores selectos? En todo caso, la poesía auténtica va por el camino de la “*conciencia del lenguaje*”, la saludable curiosidad bien orientada (desconfiar de la información de la Red), el ejercicio poético responsable y lúcido. Nos dice Ezra Pound en *How to read*: “La gran literatura es sencillamente el idioma cargado de sentido hasta el grado máximo”.

12.

Aria

de pronto, en medio de la representación, cantó
nadie lo había invitado, no era una pieza aburrida
pero empezó a salirle sola la voz y tuvo que pararse
y cantó, aunque no sabía cantar, y los siseos iban y venían
para hacerle callar, que no cantara, fue en un instante
crítico
en el nudo del conflicto dramático, el *clímax*, la mayor
tensión,
él no quería cantar, era un uruguayo típico y educado por
la costumbre
no quería irse fuera de la norma, ser el diferente
que lo señalaran con el dedo: ahí, ahí, ése, ése...
¿fue su culpa si la voz salió sola y empezó a crecer?
había una larga historia de represión en todas sus vidas,
en esas vidas que miraban la representación
¿por qué tenía que romper la monótona armonía de los
tiempos?
¿esa actitud rechinante? ¿no cantaría mejor, solo, en el
baño?
¿por qué empezó a cantar en medio de la representación?
los otros habían pagado para ver la representación, nunca
para oírlo,
los otros habían destinado parte de su valioso tiempo a ver
la representación,

no se habían vestido tan bien para oírlo cantar
no estaban para cantos y ¿era el canto de quién?
sí, ¿quién cantaba?, que se callara, que dejara avanzar
la representación
hacia el desenlace, querían saber quién era el asesino
o reírse, reírse de quien era el asesino
¿a quién le importaba que él cantara?
pero la voz le salió, débil y extraña al principio
misteriosa después, como un hilo sublime que recorriera
todas las espaldas,
la voz fue, en medio de la representación, y los otros
sonidos se apagaron.

Este poema pertenece al libro *Cámara profunda* (1998). La opinión crítica ha destacado la *madurez* en el conjunto del libro pero yo agregaría, la *intensidad*, rasgo que, de algún modo, marca mis tres últimos libros. “Aria” expresa de la idiosincrasia uruguaya –acaso también universal: 1) el temor a salirse de lo establecido; 2) la fácil condena al otro, al diferente; 3) el contraste entre el *lugar común* de la representación y la extraña voz que parece surgir de la nada y encarna en el elegido; 4) el ambiente hostil e insensible; y 5) el triunfo del auténtico arte sobre la mediocridad.

ESPAÑA, 1948. Es poeta y editor de poesía. Ha publicado catorce libros, entre los últimos: *in nuce* (2000), *Llavors abandonaries Greifswald* (2002) y *Alta Provença* (2004). Su obra ha sido traducida y editada, parcialmente, al castellano, francés, italiano, portugués, árabe e inglés. Ha sido invitado a leer su poesía en México, Argentina, Chile, Líbano, Québec, Estados Unidos y Portugal. Colabora regularmente sobre temas relacionados con la poesía en diversas publicaciones especializadas.

1. Los primeros poetas que leí de una manera rigurosa –iba a decir *profesional*– fueron Salvatore Quasimodo y Juan Ramón Jiménez. Su poesía me impactó profundamente, marcó mi adolescencia y, probablemente, influyó más de lo que yo mismo conozco en la decisión de ser poeta, en mi concepción de la poesía y en la manera de escribirla; y, tal vez, en mi forma de vivir y de entender la vida. (Todavía ahora soy capaz de reproducir mentalmente y con todo lujo de detalles las circunstancias en que leí la traducción al catalán de *Ed è subito sera*, y puedo afirmar que hasta aquel entonces –yo tendría unos dieciséis años– nada me había turbado ni afectado de aquel modo.)

Y sí, la escritura poética del primer Quasimodo –desnuda, profunda, densa, no complaciente– me hizo comprender que aquello era justo lo que buscaba, y lo que busco todavía, en la poesía.

2. A lo largo de los años, seguro que la lista que a continuación transcribo ha ido variando. Mientras redacto las respuestas, esta es la genealogía con la que reconozco y que ahora tengo más presente, porque la mayoría son poetas que me han acompañado “desde siempre” y todavía me acompañan. Poetas que releo a menudo y que, en cierto modo, conozco de memoria: Ungaretti, Hölderlin, Borges, Réverdy, Porchia, Zambrano, Riba, Bachmann, Juarroz, Valente, J. V. Foix, Gamoneda, Char, Jaccottet, Serrallonga, T. S. Eliot, Maillard, Celan, Huidobro... Todos ellos, poetas de nuestro tiempo, excepto Hölderlin, que es poeta de todos los tiempos.

Me parece que el conjunto dibuja un perfil que se sitúa en el horizonte de una poesía que se expresa pensando y que, por lo general, manifiesta con una gran economía de recursos la reflexión filosófica. Y es en ese rasante donde imagino el (hipotético) punto de encuentro con el lector.

3. Creo que detrás de todo discurso poético siempre está presente la voz interior del poeta –que es tanto como decir su pensamiento–. Una voz que, a veces, se imposta por razones estilísticas o retóricas pero en la que, sin duda, se pueden rastrear indicios de la cartografía vital del poeta.

Para mí, lo primigenio, el origen del poema, es siempre una imagen —ya sea ésta verbal, onírica o plástica— que asumo como un azar, y que es el desencadenante del proceso posterior de creación. A partir de ella, el poema va adquiriendo total autonomía para desarrollarse y encontrar la *forma* que le resultará más adecuado habitar.

4. En mis libros, aparte de los textos propiamente poéticos, que siempre giran en torno a la escritura (“La poesía es el tema del poema. / De ella parte el poema / y a ella retorna”, escribió Wallace Stevens) y el lenguaje, suelo incluir algún texto que describe aspectos de una poética que va variando con el tiempo, de libro en libro, porque es mi particular mirada sobre el hecho poético, y evoluciona al mismo ritmo que lo hago yo mismo, ya que toda poética es una valorización del propio hecho diferencial.

Los poemas se sustentan siempre —aunque el poeta no sea consciente de ello o, simplemente, lo ignore— en una poética, por malo que sea el poema o tronada la idea de poesía que el autor se haya elaborado.

Para mí, poesía y poética van estrechamente enlazadas y representan un único instante: la iluminación del poema, la escritura misma —que incluye a la vez texto y reflexión sobre el texto. Una reflexión que progresa al mismo ritmo que el poema: indisolublemente, sincrónicamente.

Y es así como habitamos en el mundo: sintiéndonos tocados por la esencia de la palabra: con la oscuridad de la palabra poética: captar el latido de la vida, la inmovilidad del vuelo detenido de un pájaro, la arena y los trazos del viento sobre la arena: captar todo aquello que no se puede decir con palabras y que, a pesar de todo, lo decimos con palabras: ¿es eso el poema? ¿Es exactamente así la poesía?

5. En un poema escribí: “el yo a quien dirigir las palabras incluye el tú y el plural”. Un verso que, pienso, debe ser deudor inconsciente del discurso de la alteridad de Lévinas. Si el desprecio y la violencia son indicativos de la ausencia del otro, la palabra (“la casa del ser” heideggeriana) del poeta puede dar forma a la presencia y al respeto por la diferencia. El poeta, asimismo, puede ser una especie de médium de sí mismo como *otro*: es el “Je est un autre” rimbaudiano.

Somos lo que hemos leído y lo que hemos escrito, y nuestro discurso siempre es el resultado de pasar por el cedazo del discurso dialógico. Porque el poema sólo acaba de ser escrito con la acción del *otro*: con su lectura, en ese acto que es habitarlo, se apropia de él y lo remata.

6. Yo me he hallado a mí mismo, primero como lector y después como poeta, en las voces de los poetas que han concretado su escritura en unos textos —poemas o discurso filosófico en el rasante de la poesía— que deviene una reflexión (poética) sobre la poesía misma en un proceso de reduccionismo de la escritura y de decisión estilística y temática que se inscribe en el ámbito del poema como espacio de reflexión. Porque de lo que se trata es de construir la propia utopía del lenguaje poético.

Me siento próximo a las poéticas del silencio, del vacío, de la imposibilidad, de la metapoesía... como prácticas de escritura que afrontan los interrogantes sobre

qué significa escribir poesía “después de Auschwitz”: ¿Es posible un relato con sentido? ¿Cómo *no decir*? ¿Cómo *decir*? ¿Qué *decir*? O, simplemente, ¿se puede *decir*?

7. Ignoro del todo el efecto que mi escritura puede producir en los nuevos practicantes y en los lectores. Y, aun a riesgo de parecer pedante, no me preocupa mucho saber si tengo pocos o muchos lectores: mis poemas son una botella lanzada al mar que, acaso, algún día recalará en la playa de la sensibilidad de alguien desconocido –tal vez cuando yo haya muerto.

8. Aunque el espacio de la poesía en la racionalidad (?) civil es una franja cada vez más y más estrecha, creo que a pesar de ello –o justamente por ello– el poeta tiene la fundamental tarea de renovar la “moneda gastada” del lenguaje para ganar espacios de libertad e imaginación, para innovar, para seguir avanzando a pesar de todo. Para destruir el lenguaje del poder. En un proceso permanente en el que el poeta debe violentar el lenguaje hasta su propio límite: ¿no es este el sentido del *palash*, *palash* holderliniano?

9. Creo entender que en la pregunta subyacen, por una parte, Olson, Creeley y el “verso proyectivo” (en lo referente a los espacios de respiración), y por otra Mallarmé y el *golpe de dados* (la estructura “estética” del poema). Dichas poéticas han conformado la modernidad, y me siento deudor de ambas así como de las llamadas vanguardias históricas. Sin ellas nuestro discurso poético, tal vez, aún iría dando tumbos por el soneto modernista...

La manera de trabajar mis poemas es más por sustracción que por adición, de manera que el poema, una vez escrito, sufre un largo proceso de desmaterialización. A menudo ocurre que al eliminar una palabra, el poema puede parecer (me) más oscuro. Pero no importa: la oscuridad del poema es uno de sus atractivos: quiero que el lector comparta conmigo el gozo de descubrir todo, descubriéndome. El poema tiene que sugerir, pasar suavemente cerca de las ideas y de las palabras para generar una emoción. Debe provocar en el lector el deseo irreprimible de recorrer, en sentido inverso, el camino que el poeta ha efectuado en el proceso de creación: el lector como traductor.

10. Escribir poesía y hacerlo en catalán –una lengua minoritaria que apenas existe fuera del ámbito territorial en el que, a duras penas, sobrevive– le clasifica a uno, por partida doble, en la condición de habitante de los márgenes, a saber que su mirada sobre el mundo –aun tratando de ser abierta a todo y a todos– siempre será considerada sospechosa, ex-céntrica. O, simplemente, ignorada.

Y sin embargo, seguimos escribiendo poesía (cada uno en la lengua de sus sueños), en tiempos cada vez más miserables.

11. El poeta siempre es un exiliado del mundo. (No confundir con que se desentende de los problemas de su tiempo: ¡demasiada tinta inútil se ha derramado para deshacer el viejo malentendido!) En esta experiencia de exilio –que quiere

expresar, en cierta manera, la constatación de la falta de sentido— se halla el origen de la creación poética, donde nace un lenguaje nuevo para decir (se) un mundo sin sentido en el que el poeta reflexiona y se inscribe, habitando poéticamente, en la vía de la escritura.

12. Reproduzco un poema de mi libro *in nuce*.

L'alè del traç expandeix
la llum de la tenebra,
desvela l'ombra del no-res
en tota cosa.
Il·lumina l'absència
de traces en el camí.
T'atances al límit: entreveus
l'indret on s'esborra temps i espai,
la raó. El mot que enceta l'ara.
Ah, el fatigant somni de viure.¹
Un poema que desearia que reflejara mi poética.

¹ El aliento del trazo expande / la luz de la tiniebla / desvela la sombra de la nada / en toda cosa. / Ilumina la ausencia / de huellas en el camino. // Te acercas al límite: entrevés / el lugar donde se borran tiempo y espacio, / a razón. La palabra que inicia el ahora. // Ah, el fatigoso sueño de vivir. Traducción de Pilar Gómez Bedate.

ARGENTINA, 1948. Ha publicado más de veinte libros de poesía, además de varias obras en colaboración. Entre sus últimos libros se encuentran: *La construcción del espejo* (Buenos Aires, 2001), *Tratado de las sensaciones* (Pre-Textos, 2002), *El Coco* (Buenos Aires, 2003), *Potlatch* (Buenos Aires, 2004), *Carpe diem* (México, 2004), *Noche y Día* (Buenos Aires, Losada, 2005), *La inocencia* (Buenos Aires, 2006) y *Animaciones suspendidas*, Antología de su obra a cargo de Ana Porrúa (Ediciones elotro@el mismo, Venezuela, 2006). Tradujo textos de Agamben, Bonnefoy, Pasolini, Maurice Roche, Mallarmé, Michaux y Penna entre otros, y traduce la obra poética de Yves Bonnefoy. Obtuvo, entre otras distinciones, el Premio Konex (2004), el Primer Premio Municipal de Poesía (1998), el Premio Nacional de Poesía M. Kohen (1985), la Beca Antorchas (1990) y la Beca Guggenheim (1995). Ha fundado recientemente con César Aira, Juan José Cambre, Alfredo Prior y otros amigos artistas Estación Pringles: una plataforma donde prácticas estéticas dispersas puedan hacerse visibles.

1. “Tengo diecisiete meses. Estoy dormido. Oigo sollozos. Muere mi madre. Tengo diecisiete años. Oigo que lloran. Muere mi padre.”

Entre estos dos acontecimientos nace mi escritura. Pero recalco que estoy dormido, que la muerte de mi madre y de mi padre, como el encuentro con ellos, no son sino actos que se cumplen en el sueño. Adentro de los sueños. La escritura de un poema y la poesía misma son objetos absolutos, imposibles. Se hallan en el sueño, en el mar, en la arena, muy cerca de la orilla. Como esas pisadas que se conservaron.

A los dos años y bajo la lluvia, en Pringles, mi pueblo natal, en el patio de mi casa, dicen que pedí una escalera para que mi madre en el cielo no se mojara; y en el contrafondo de un cajoncito de su máquina de coser, con un lápiz rojo escribí una carta para ella. Esa anécdota familiar, que hizo llorar a unas cuantas tías mías es mi primera escritura. Empiezo a escribir cuando todavía no conozco la discontinuidad entre casa, camino, árbol, lápiz, rojo, lluvia... La poesía nace en ese intersticio, en esa determinación imprecisa. El poema viene después, para restañar las muertes, para subvertir la realidad del olvido. Cuando ese algo que no sabemos si llamar “lenguaje” viene a colmar o rellenar la brecha que ya en la infancia se abre entre naturaleza y cultura.

2. El primer libro que vino a formar una “biblioteca” fue un regalo de mi madrina y padrino: *Príncipe y mendigo*, de Mark Twain. El último: *La cena*, de César Aira. Entre ellos se abre para mí un movimiento browniano de libritos, la mayoría de poesía. Ahora forman una especie de “escultura de sonido duradero”, un volumen fantasmático en el que me hundo cada día y que me llama.

3. La voz parece de otro. Creo que es en la sensación de escucha permanente, jaspada por la atención, donde está el ritmo. Puedo decir que en mi libro *El vesperillo de las parcas* expliqué esto mejor y casi extenué la alegría de un ritmo, la felicidad de la voz. Todo ese verano en que escribí el libro me pareció estar soñando con una especie de voz única que me sugería otras voces. Escuchaba, en dialecto, las *filastrocche* o trabalenguas que me enseñaban mi abuela y mis tías maternas sicilianas; los ritornelos de mi abuela paterna, criolla. Las risas de mis primas que me llevaban en el mar al oleaje de la orilla... Todo fue el bálsamo de la voz.

El sistema de placeres que yo invoco ahora es mínimo: incorporar fragmentos de conversaciones, decires de niños o viejitos y gente común que charla con un poco de rima, y siempre con un desenlace como un derrumbe, como una decepción que intensifica lo viviente...

4. En algunas entrevistas que me hicieron hay un esbozo de poética que aún siento vigente. Cierta vez dije: “Mi proyecto es parecido al proyecto moderno: *producir una obra que sea la vida cotidiana mostrada como una obra*: una exploración que parte del sueño nictográfico de mi primer libro *Escrito con un nictógrafo*, y que se extiende a la investigación del cielo como mito espacial: la vía láctea, los enlaces nupciales, el nacimiento, el parto, los vínculos sutiles con los hijos, con los antepasados y padres y abuelos, tías y madres sustitutas, etc. Y que fundan, más que los sistemas elementales de parentesco de un tema de la poesía, la relación productiva de un habla que sólo predica el modo de respirar y actuar”. Recuerdo al respecto la respuesta que dio Duchamp al periodista que le pidió que resumiera su experiencia. Le dijo: “Yo soy alguien que respira, un respirador, y mi obra una euforia permanente”. Esa obra o experiencia moral atravesada por las prácticas del dandysmo, el budismo zen, el control del azar como superficie del juego —donde lo cotidiano no está ausente.

En principio, las muertes casi concomitantes de mi abuela materna y de Alejandra Pizarnik dieron pie (para decirlo con una figura de la prosodia) a la creación de dos libritos únicos en mi obra por su rareza formal: *Escrito con un nictógrafo* y *Momento de simetría*. El primero parte de la idea de construir un objeto funerario fractal, donde las frases producidas en un aparato de escritura inventado por Lewis Carroll y adaptado por mí dio como resultado fragmentos de texto en diferentes copias y bandas luminosas. Pero asimismo acercó el universo de los autómatas, de las páginas invertidas (blanco sobre negro), de las tachaduras mallarmeanas, de los rituales cinematográficos de Jean Marie Straub, etcétera.

En *Momento de simetría*, la astronomía y los mapas cosmológicos de Fred Hoyle dieron el soporte a las galaxias líricas que lo integran. Pero antes hubo un sueño que tuve en Francia durante uno de mis viajes. Yo iba de visita a la casa de Henri Michaux. Michaux, que se mostraba muy atento, me pedía que me acercara a una lámpara de su escritorio cuya pantalla no era sino un mapa. A medida que me acercaba, constataba que los nombres de los diferentes lugares geográficos no eran sino palabras de un inmenso poema en dispersión que ocupaba todos los territorios posibles pero desterritorializándolos, y, al mismo tiempo, veía que el poema no era otra cosa que una lámina de planisferio unida en sus extremos. No

pude más que escribir el *Momento* con ese sueño de base y el plano cosmológico de Fred Hoyle como soporte.

Cuando escribí *Escrito con un nictógrafo*, en la práctica mi primer libro, dado que el primero es aquel que requiere el reconocimiento de un esfuerzo pulsional y ético por “volver más puras las palabras de la tribu”, ahora me doy cuenta de que lo que hice fue escribir lo que en el grupo francés OULIPO P errec llamó un texto *à contrainte*. Forzado. Escrito a partir de una clave, en este caso la oscuridad. La oscuridad “verdadera” y no la oscuridad hermética, ficcional. El hermetismo de la oscuridad “real” propiciaba un espacio de encantamiento ritual y compulsivo. La *contrainte* era asimismo, crease o no, la supresión de los afectos y la inauguración de un afecto nuevo, innombrado: *la sensación*, el común denominador de los afectos: *el ritmo* (como quiso mi filósofo favorito: Deleuze).

Y entonces empecé a escribir en lo oscuro, a “ritmar” a mi modo, en lo oscuro ese nuevo ejercicio que mis ancestros habían llamado “rimar” en lo claro.

Me despertaba y en la infinita oscuridad escribía. Con un lápiz grande, tipo carpintero, un pincel, un marcador y una hoja cuadrada, blanca. Eso era mi nictógrafo. Un utensilio *à contrainte*. Constituido quizá por los equivalentes actuales de los remotos cuños cúficos sobre la arcilla blanda. Pero que contenía la invención de Lewis Carrol, el nictógrafo o tlfifógrafo, uno de sus maravillosos inventos, realizado éste para “sus insomnios de solterón”.

La publicación, más tarde, del libro propiamente “dicho” siguió inventando una aventura *à contrainte* que yo leo ahora desde aquí como una manera de plantear un procedimiento poético nuevo en Argentina y que me separaba de la poesía tradicional.

Lo que yo puedo llamar humildemente experimentación posterior a *Escrito con un nictógrafo* y *Momento de simetría* es el libro *Arturo y yo*, y provino de mi estudio de la tesina universitaria de Cesare Pavese sobre Walt Whitman. De ella tomé la idea de producir un extenso poema con núcleos temáticos específicos, que produjeron el efecto de un poema llamado por los latinos *carmen perpetuum*. Es precisamente allí donde entreveo un eslogan posible para mi obra: “la concisión de lo extenso”. Largos poemas interrumpidos por historietas súbitas, trabajan la idea mallarmeana de “hilo conductor” —“lejos o cerca del hilo conductor latente, dice Mallarmé en el prólogo a *Un golpe de dados*, en razón de la verosimilitud, se impone el texto”— y para el trabajo de la concomitancia de dos extremos que parecen fundirse: el verso libre y el poema en prosa. A esto debo agregar otra apreciación mallarmeana: “que las palabras, en la poesía, se reflejan unas sobre otras hasta perder su color propio para no ser más que las transiciones de una gama”. Un matiz. Más aún: precisiones que Mallarmé nos fue dejando como moneda para comprar otras monedas; su pretensión no podía ser otra que la del estímulo, la de la sugerencia y no la del mandato. Pero es preciso que atendamos y volvamos a capturar, acaso críticamente, muchas de sus inobjetables alusiones:

- a) Que la poesía no existe, que todo es verso más o menos reconocible.
- b) Que el alma es un nudo de ritmos.
- c) Que el verso se halla en cualquier parte en que la lengua tenga ritmo.

d) Que en el género llamado prosa también existen los versos, a veces admirables, en todos los ritmos. Pero es la prosa la que no existe: existe el alfabeto y después versos más o menos ceñidos, más o menos difusos. Cada vez que se produce un esfuerzo de estilo existe versificación.

Estos cuatro postulados libres bastarían para constituir un venidero *Tratadito de prosodia*. Pero hay una lectura más reciente que me entusiasma. Roberto Calasso nos dice en su precioso libro *La literatura y los dioses* que con estas ideas el verso pudo adquirir una fisonomía que hasta entonces hubiera resultado aberrante: no se trata del verso canónico de la métrica ni del informe verso libre, sino de un ser ubicuo, nervadura oculta en toda composición hecha de palabras.

Y a estas palabras me atengo. Mallarmé rompió el cinturón de castidad de la métrica clásica; entonces, ¿para qué insistir? ¿No bastaría con experimentar esta sutil evasión del canon de la retórica? Y como dice Calasso, ¿no deberíamos componer un instrumento nuevo, con nuestra propia manera de tocar y de oír, con tal de que se lo sople, percuta o roce con conocimiento? ¿Y si dijéramos como Dante en *De vulgari eloquentia*, otra vez, en vez de “con conocimiento”, “con arte”?

5. Es curioso, en mi primer libro, *Escrito con un nictógrafo*, hay una voz y un escriba, yo diría, omniscientes. Después, una primera persona, como en *Arturo y yo*, aunque hablan tres allí: un poeta, un Arturo y un Arturito. En otros libros son muchas las voces que se superponen. Silvia Molloy me hizo ver, mejor dicho oír, que eran voces de mujeres —la mayoría—. Y acepto, sí, hay una especie de abuela primigenia que a veces murmura en mí contándome cosas (recuerdos muy artificiales o sueños muy rústicos) de la infancia.

6. Muchas. Debería decir: *Confieso que he leído y dialogado con mis contemporáneos*. Con los jóvenes con los que sentí siempre una enorme afinidad. Acaso porque los he leído con una inmensa esperanza: la de comprender la evolución formal y ética de sus obras. Y el diálogo se cumplió mediante mi participación en sus lecturas, en sus presentaciones, en fin. Pero fui quizá muy “estructuralista” en mis consideraciones: consentí que un gusto se define por las diferencias.

7. No creo en las lecciones que yo pudiera inculcar. Pero sí en una especie de relación transferencial que pueda establecerse entre las personas que vienen a veces a mi taller y yo. Preferiría que fueran como las de aquel taller itinerante de Matsuo Basho, allá en el 1600. Pero son siempre, sí, del orden sibilino: me gusta lo que sus voces puedan soplarle a mi espíritu. Me gusta trabar con ellas una amistad que Lezama Lima llamó “délfica”. No se responde una pregunta allí ni se recibe una respuesta; hay apenas un movimiento entre dos espíritus abiertos que parece que se evaporan.

8. Creo que en mi país, entre los jóvenes, el ejemplo más elocuente de una poesía que roza esa “racionalidad civil”, como usted la llama, es la de Daniel García Helder y, más recientemente, la de Sergio Raimondi con su libro *Poesía civil*.

Podríamos imaginar un referente en la poesía de Pasolini, aunque el escriba de Pasolini es, como dijo Moravia, quien supo añadir al sensualismo y ambigüedad de los decadentistas italianos que habían exaltado una poesía civil de fuerza celebrativa, el “ímpetu ideal de la utopía socialista”. Según creo, en ambos poetas argentinos el énfasis está puesto en el gobierno de la tradición. En Helder parece diluirse en una ética urbanista, en Raimondi el mismo ímpetu reviste rasgos enciclopedistas. Raimondi utiliza una caja de materiales poéticos para su proyecto económico-político. Macropoética y micropolítica, y micropoética y macropolítica rayan y atraviesan sus libros necesariamente nuevos y legibles.

9. Como dije antes, soy “un respirador” duchampiano que goza de la sombra a la luz del lenguaje.

10. La condición del poeta es la de reinventar su lugar, el lugar, y su color, su pintura, local si quiere llamársela así. Y la tarea, en el sentido más noble, es la esperanza. Confiar, como lo hizo nuestro poeta Juan L. Ortiz, en la eficacia y el peligro del poeta: “el poeta es un ser peligroso porque es la conciencia de la felicidad perdida” –dijo.

12.

Hespérides*

Afuera, sin embargo, oye voces.
Otra vez otra voz,
la misma,
sus vocecitas: “Acercáte”,
y él escucha.

...lo que en lo invisible, parece,
como en los frutos,
en las palabras más simples,
inexistentes,
madura...

En lo más simple de las palabras también,
una sombra sube para decir:
“será preciso que tomes esa mano”.

O: “la mano ya no estará entre tus manos”.

¿Es todo lo que Ella murmura?

* Este poema forma parte de mi libro inédito *Las cuatro estaciones*.

“Alejáte” parece decir al aceptar lo que no escucha.

El mito no sabe qué es,
tampoco se lo preguntó nunca.
Lo que ellos llaman “mito”
parece un apabullante escamoteo
de la sensación.

Como una ley, las Parcas no
quieren alejarse de la incertidumbre.
Permanecen de continuo allí,
en su señorío claro,
en la sístole-diástole de la emoción.

Pero están como un siseo que se lleva en el oído,
como un tacto de telaraña al salir de la casa,
al anochecer, en la cara.
En la estación...

Y en el solo gesto de apartarse,
real e imaginariamente, ponen en evidencia
un tiempo final de la naturaleza;
nos advierten que nunca se apartará
de la Tierra el ritmo.

No sé, no sé. Todo poema olvidado mío, me parece el mejor.

JOSÉ LUIS VEGA

PUERTO RICO, 1948. Autor de los poemarios *Letra viva* (Visor, Madrid); *Solo de pasión/Teoría del sueño* (Instituto de Cultura Puertorriqueña); *Bajo los efectos de la poesía* (Cultural-Universidad de Puerto Rico); *Tiempo de bolero* (Cultural); *Signos vitales* (Cultural); *Las natas de los párpados/Suite erótica* (Ventana) y *Comienzo del canto* (Yaurel). Ha publicado también el estudio *César Vallejo en Trilce* (Universidad de Puerto Rico) y el libro de ensayos y poemas *Techo a dos aguas* (Plaza Mayor). Es director ejecutivo del Instituto de Cultura Puertorriqueña y director de la Academia Puertorriqueña de la Lengua Española; fue decano de la Facultad y director del Departamento de Estudios Hispánicos, en la Universidad de Puerto Rico, Río Piedras.

1. En algún lugar escribí que con frecuencia el aula es el patíbulo de la poesía, refiriéndome a los usos y las maneras de enseñarla. Sin embargo, en mi caso, debo reconocer que fueron un ejercicio escolar y el fervor lírico de la maestra ya perdida en tiempo que lo propuso lo que detonó mi vocación poética. Aquel ejercicio escolar me obligó a tratar de escribir en verso, lo que he seguido haciendo hasta hoy. También he reconocido la influencia melódica de mi padre, que era un compositor de boleros con cierto talento para la verificación. De modo que poesía y melodía son en mi caso un binomio inseparable que me ha conducido a la reverencia del ritmo. El resto fue leer algunas voces que me cautivaron: Bécquer, Juan Ramón, Garcilaso, Quevedo, Lope, Darío, Neruda; más tarde Vallejo y el resto de los padres tutelares del idioma, según han ido cayendo en mis manos.

2. La emulación es un elemento decisivo de la vocación poética. Los poetas leídos en los años formativos son como la falsilla sobre la cual el joven traza la caligrafía de su gusto poético. Las *Rimas* de Bécquer siempre me intrigaron, no tanto por su aparente sentimentalismo tópico, sino por su propensión a indagar el misterio. La simpleza esencial de *Eternidades* de Juan Ramón Jiménez me desconcertó al punto de la incomprensión. La voz de Pablo Neruda me arrastraba como un torrente, sobre todo *Residencia en la tierra* y *Odas elementales*. Los versos del capitán cautivaron mi imaginación. Aprendí clasismo leyendo a los poetas del siglo de oro y a sus seguidores de la Generación del 27: algunos sonetos y las églogas de Garcilaso, el teatro de Lope, los sonetos y algunas letrillas de Quevedo, las *Soledades* de Góngora; *Marinero en tierra*, de Rafael Alberti; el *Romancero gitano*, de Lorca. Debo añadir, las lecciones y las devociones puertorriqueñas: *Cantos de pitirre* de José de Diego; todo Luis Palés Matos y lo esencial de Evaristo Ribera Chevremont.

3. Todo esta en el primer verso del poema. El primer verso es un advenimiento. Contiene en síntesis extraña la idea concentrada, una imagen central, el tono y el

ritmo, en fin, el poema en potencia. Aparece como un golpe de intuición o como un ángel. El problema está en hacerle desplegar las alas. Ello requiere de maña, mucho de destreza y de un sentimiento de fidelidad a una voz que se siente como propia, no importa cuán inmersa esté en la tradición y cuánto le deba a otras voces.

4. Martin Heidegger señaló que en tiempos de penuria, es decir, cuando el sentido del mundo se oculta, la poesía misma es el centro de atención del poeta. Creo que es así.. Hace unos años, movido por esa intuición, que es anterior a mi lectura de las *Sendas ocultas* del filósofo alemán, publiqué un poemario que se titula *Bajo los efectos de la poesía* que es en sí misma un *Ars Poetica*. Aun más, la poesía es uno de los temas centrales de todo cuanto he escrito, desde mi primer libro adolescente, *Comienzo del canto* y el que le siguió, titulado *Signos vitales*. Tengo, además, un libro breve o un ensayo largo, como quiera mirarse, cuyo título y tema es *El valor de la poesía*.

5. En algún punto de mi escritura me propuse deliberadamente matar al yo de filiación romántica. Concretamente, cuando escribí *La naranja entera* quise que fuera un poemario sobre personajes, unos masculinos, femeninos otros. Luego decidí prescindir de los primeros y sólo incluir los poemas sobre mujeres. Quería hablar de otros y de los otros. Debo admitir que el homicidio del yo fue un fracaso, y no podía ser de otra manera. El yo es el protagonista central del género lírico. El lector de poesía siempre lee desde la ilusión o la expectativa de entrar en la subjetividad del poeta. En tal sentido el yo es un elemento pragmático fundamental del poema. El lector no avisado, también el poeta ingenuo, pueden llegar a identificar al yo lírico con el yo personal, sin advertir su condición de elemento retórico. Pero lo cierto es que el poeta debe ser fiel a sí mismo, sin que ello implique una rendición al confesionalismo o al narcisismo. Si el filósofo escribe sobre lo que piensa, el poeta escribe sobre lo que siente, entendido el sentir como una dimensión del pensamiento y no como ingenua efusividad. Aun ante la ausencia del yo, en el caso de poemas escritos en segunda o tercera persona, el lector del poema tiene una expectativa de la sinceridad, es decir, de que el poema comunique una emoción auténtica, que es la del poeta. Por supuesto, siempre es posible la falsía, la posibilidad de transmitir, mediante artilugios retóricos, una impresión de sinceridad. Es el caso de los falsos poetas.

6. Mi relación con los poetas y el aprecio que les pueda tener está en relación directa con las lecciones formales que de ellos recibo. Así, por ejemplo, la frescura de una décima popular y anónima como la que empieza: “ Qué triste es una paloma / volando al oscurecer; / más triste es una mujer / andando de noche sola...” me produce una irrefrenable admiración por su desconocido autor. *Las más importantes lecciones* de forma y oficio las he recibido de la lectura de Luis Palés Matos y Evaristo Ribera Chevremont, en el caso de poetas puertorriqueños.

7. No aspiro a dar lecciones. Pero escribo convencido de mi vocación, trato de ser auténtico, respeto las potencias del ritmo y evoco a los dioses de la adivinatoria precisión.

8. El poema es el talismán que nos protege de los discursos prefabricados por las máquinas de las ideologías. Bendito sea.

9. Tomo la pregunta literalmente. El poema es eso, respiración. Exhalación y aspiración rítmicamente escandidas. También es visión transmutada en imagen, que es la forma más sintética de la idea. En su discurso de recepción del Premio Nobel, García Márquez evocó los poderes adivinatorios de la poesía, que, en efecto, existen. En algún poema, en dos o tres, creo haber sentido el privilegio de la luz y el soplo oscuro del misterio.

10. Descubrir que una piedra guarda todas las piedras, o que todos los ríos son el Tajo y todas las bahías, la bahía, como he dicho en algún poema, tal vez nos conduzca al vaso comunicante entre lo local y lo universal. Cito de un poema en el que, por oscura intuición, fundí a San Juan con Lisboa y a Luis Palés Matos con Fernando Pessoa. Algo parecido me ocurrió cuando escribiendo sobre las aguas lumínicas de La Parguera, bahía fosforescente en el suroeste de Puerto Rico, las aguas del poema dejaron de ser signo local y se transformaron en la materia negra del espacio sideral.

11. Creo que la poesía que he escrito hasta la fecha apuesta al viejo trinomio platónico en el que belleza, verdad y bondad andan cogidas de la mano. Para mí es así, debe ser así, incluso al margen de cualquier trascendentalismo, como pura praxis necesaria para la sobrevivencia del espíritu y de la condición humana.

12. Para ilustrar la respuesta anterior, y sin mayor comentario, copio un breve poema que titulé “Cola de cometa”:

Un verso del poeta, un acorde de Mozart pueden
–lo que dura un relámpago, al menos–
restituir la luz en el borroso corazón
de quien haya olvidado su música de origen,
cuajado de trabajos, corroído de hijos,
contable del amor y su costumbre;
pueden, en medio de la calle trivial,
–al menos lo que dura la esdrújula del júbilo–
detener con su magia el tedio de la muerte,
ganar para la vida oídos derrotados.

¡Así es la estela del fulgor del arte
que cruza el cielo oscuro de la historia
y, bólido y belleza, arde y resuena
en la caverna lóbrega del hombre
que, sorprendido en su esplendor primero,
al fin recuerda!

NICARAGUA, 1948. Obtuvo el Premio Mariano Fiallos Gil en 1972 con su libro *Sobre la grama* y en 1978 el Premio Casa de las Américas (Cuba) en el género poesía por su *Línea de fuego*. Tuvo varios cargos dentro del gobierno revolucionario sandinista. Entre 1982 y 1987, publicó tres libros de poesía: *Truenos y arco iris*, *Amor insurrecto* y *De la costilla de Eva*. En 1988 publicó *La mujer habitada*, su primera novela semiautobiográfica sobre su participación en el Frente Sandinista. En 1989 recibió el Premio Anna Seghers. *Sofía de los presagios* (1990) y *Waslala* (1996) son sus siguientes novelas. *Apogeo* (1998), poemas; *El país bajo mi piel* (Plaza Janés, 2001), testimonio; *Mi íntima multitud* (Premio Internacional de Poesía Generación del 27, 2002), poemas; y *El pergamino de la seducción* (2005), novela, son sus libros siguientes. Recibió en 2006 el Premio de Poesía Ciudad de Melilla por su libro *Fuego soy, apartado y espada puesta lejos*. Reside en Los Ángeles, EUA.

1. Para mí fue el verdor. Yo tenía veinte años. Estaba sentada en el corredor de mi casa a medio día, cargando a mi hija de meses, mirando el césped del jardín cuando escuché dentro de mí un verso describiendo ese momento. No lo escribí, pero aquella experiencia se volvió a repetir un día y otro día ante diferentes situaciones. Las palabras me asediaban. Se lo conté a un poeta con el que trabajaba en una agencia de publicidad. Me urgió a que escribiera. Me dijo que tenía una “responsabilidad histórica”. Yo le creí. Y esa noche escribí muchos poemas. Uno detrás del otro. Me sudaban las manos, recuerdo. Yo había leído mucha poesía, mucho teatro, pero no reconocí lo que había hecho sino hasta que lo validaron otros poetas a quienes les mostré lo que aquella noche escribí. Más que diálogo, mi relación con la poesía fue, desde el inicio, muy física, corporal. La sentía llegar, perentoria, urgida. Y no podía estarme quieta hasta que le daba salida fuera de mí. Dije, en uno de los poemas primeros que escribí, que me parecía que si abría la boca (cuando sentía que quería escribir) provocaría un huracán con todo el viento guardado en mis pulmones y que sentía que estornudaría flores...

Ya no siento que voy a estornudar flores, pero el impulso sigue siendo similar. Intuitivo, inexplicable, súbito.

2. De niña yo leía mucho. Leía lo que me caía en la mano. Como mi madre era amante del teatro, había muchos libros en mi casa. Leí a Shakespeare muy joven, a Lope de Vega, a Bertolt Brecht, a García Lorca. Por supuesto que había leído a Darío, siendo como soy, nicaragüense, a Neruda, pero la verdad es que sólo me adentré en la poesía y la conocí mejor después de que empecé a escribir. Si a algún libro debo mi impulso poético de entonces es quizás a *Rayuela* de Cortázar, que

me deslumbró por ese entonces. Después de escribir mis primeros poemas, leí a algunos poetas que me decían parecían haberme influenciado, como Miguel Hernández. Los poetas que más impacto tuvieron en mí en esos primeros años fueron nicaragüenses sobre todo: Cardenal, Carlos Martínez Rivas, Joaquín Pasos, Coronel Urtecho, Pablo Antonio Cuadra, y una antología de poesía norteamericana que tradujeron Cardenal y Coronel, donde estaba William Carlos Williams, Marianne Moore, Ezra Pound, T. S. Eliot. La traducción de León Felipe de Whitman la recuerdo como un inmenso fognazo.

3. Me reconozco en lo que escribo. Si yo fuera una araña, diría que es el hilo que me sale del vientre, algo profundamente mío. A menudo, sin embargo, cuando me separo del poema, me asombro de haberlo escrito, siento una cierta reverencia *por* ese estado creativo que permitió a mis sentimientos, reflexiones o emociones encontrar la clave para decirse en palabras. Es tan difícil esa transferencia de la experiencia no verbal a la criatura verbal. Como un parto. Así lo experimento a menudo, como una angustia gozosa. Tiemblo. Sudo. Me pongo fría. Y cuando tengo el poema, quiero salir a enseñarlo, como si fuera un hijo. En cuanto a qué es primero, para mí la imagen es primero, pero es una imagen difusa; es como un puño en el esternón que no me deja en paz hasta que abre todos los dedos. Y la música, el ritmo, viene con esa imagen, acompaña ese abrirse del puño. Sólo que a veces uno sabe que el ritmo no ha logrado su objetivo. Allí es donde viene para mí el trabajo, la reescritura. Y nunca he sabido cómo sé el ritmo de un poema. Sólo sé que lo sé y que reconozco cuando no está logrado y debo seguir intentándolo.

4. He reflexionado y he escrito sobre el proceso porque sigue rodeado de misterio para mí. Pero no creo que pudiese formular una poética, precisamente porque aún no entiendo del todo el impulso. Pudiera decir cosas sobre el trabajo de editar y pulir un poema, pero no creo que sería nada original.

5. “Y Dios me hizo mujer” fue una de mis primeras líneas poéticas. Frecuento el *yo ad nauseum*. Es quizás una de las razones fundamentales por las que me decidí a escribir también novela. Quería introducir otras voces, pero no podía hacerlo en poesía porque la poesía parece estar ligada a mi proceso de identidad. Mis poemas son autobiográficos, íntimos. Me cuesta introducir lo colectivo en la poesía, distanciarme. Creo que mi yo más auténtico es el que se expresa en verso. Por eso me parece irónico eso de dejar el “yo” a los novelistas, porque para mí, el “yo” es el que deposito en la poesía.

6. Debo muchísimo a la poesía nicaragüense. Le pertenezco entera. Tuve la suerte de nacer en un país con una extraordinaria producción poética y de tener como maestros a muchos de los grandes de la poesía de mi país. Ellos me alumbraron el camino, me estimularon. Son sus poemas los que me sé de memoria, a los que recorro cuando necesito aliento, referencias para el oficio. Son hombres en su totalidad, pero celebraron que, desde lo femenino, yo encontrase mi ruta como poeta. Me enseñaron el rigor crítico y la disciplina, con una enorme generosidad de sus dones.

7. Quizás lo único exótico que puedo aportar, aparte de recomendar la imprescindible necesidad de leer buenos escritores, es la lectura de textos de gramática. Son atroces los errores que se cometen cuando uno es un escritor joven, con una gramática con suerte de secundaria. A mí mis errores me han servido mucho para tomarle un gran afecto al idioma en sí, a sus construcciones, a su estructura lógica y hasta a sus ilógicas reglas.

Me encuentro con tantos jóvenes que tienen el impulso pero no saben manejar su medio, no saben lo esencial de la estructura, la atropellan sin ton, ni son.

8. No creo que la importancia de la poesía haya disminuido. Irónicamente, en este mundo de *short attention span*, no me extrañaría que tuviera un reverdecer. Algo de eso se ve en la poesía de escenario, en lo que llaman *spoken word*, aunque quizás la poesía del futuro nosotros no la reconoceremos como tal. Actualmente, a excepción de América Latina, donde la poesía se toma muy en serio y aumentan anualmente los festivales que congregan poetas de todo el mundo, la poesía está marginada. Creo que las dificultades editoriales han forzado a los poetas, sobre todo en el mundo desarrollado, a escribir para otros poetas. La poesía se ha convertido, en muchos casos, en una escritura casi impenetrable para el común de los mortales. Sin embargo, yo creo que el deleite por la buena poesía no ha muerto, ni morirá y que bien hacen los poetas en ir en busca de espacios desde donde predicar la belleza de la palabra y sus potencialidades. Lo que pasa es que difícilmente quienes viven situaciones límite pueden esperar que la palabra poética les brinde algo más que consuelo. Y quizás sea más realista aceptar que no alcanzaremos la paz, ni la justicia a poemazos limpios. Lo que sí puede lograr la poesía es conjurar la imagen o la emoción que hace que alguien que haya estado meditando su quehacer en el mundo, pase de la reflexión a la acción. Yo sí creo en la poesía como detonante, como ojo crítico, descarnado, o como empujón en la espalda del que duda. Yo he visto a la poesía cumplir un rol social pero también los riesgos que esto implica. En síntesis creo que la buena poesía será siempre, en mayor o menor medida, parte del discurso de la humanidad. Si las cosas siguen como van, quizás va a llegar a ser el único discurso creíble y desinteresado que legaremos a las generaciones futuras.

9. Creo que el mayor acierto –inconsciente inicialmente– de mi poesía fue el de introducir un lenguaje erótico propiamente femenino dentro de la visión masculina predominante del amor romántico y del amor patriótico. A través del desparpajo, producto más de la sencillez y del deseo de rebelión, que de una intención literaria, introduje en la literatura de mi país la sexualidad franca y celebratoria del cuerpo femenino. En términos de lenguaje, el reto para mí fue lograr lo abiertamente erótico sin recurrir al hablar pornográfico o llanamente gráfico, que es más propio de la visión masculina de la sexualidad. Descorrer públicamente el velo sobre la carnalidad del ser femenino y hacer ver su estrecha y casi simbiótica relación con el componente emotivo, manteniendo la sensualidad del discurso poético, requirió un equilibrio intuitivo que logré no sé cómo.

Posteriormente, mi reto ha sido no renegar de mi optimismo vital en un mundo donde la poesía, cuando aborda lo social, puede ser considerada un anacronismo.

Pero esa visión optimista, hasta cándida o excesivamente ingenua en un principio, tuvo su razón de ser en mi propio proceso de maduración. Yo quise creer en las ideas épicas y románticas. Carecía de escepticismo o sarcasmo. No reniego de esa parte de mí ahora, pero la reconozco y la modero para que se aproxime más a la realidad. En esto me ha ayudado el tiempo, al tirarme la finitud, la vejez y la muerte sobre la falda, obligándome a una meditación humanista sobre los límites de la existencia y de las posibilidades. Mi experiencia social, por otro lado, la simbiosis poética que tengo con mi país y sus dolores, es una temática recurrente en la que trato de vislumbrar –dentro de la pesadumbre de tantas ilusiones perdidas– si existe un lenguaje que pueda extender la visión o la compasión por las tragedias nuestras de cada día, prescindiendo de la tentación heroica o épica. Si antes era la emoción la que se me imponía, ahora soy mucho más consciente del lenguaje y del agotamiento de las formas. En esa búsqueda, de vez en cuando, cada vez con mayor dificultad, encuentro espacios donde siento que alcanzo, si no ya la luz blanca, al menos una luz fosforescente.

10. Mi condición de mujer abrió mi poesía a las coincidencias con las experiencias de mi género que trascienden nacionalidades y fronteras. Por otro lado, tanto las emociones, como las aspiraciones idealistas encuentro que hablan un idioma comprensible en cualquier latitud. De manera que, aunque reconozco que tengo mi ombligo en Nicaragua, no siento que mi poesía pueda definirse o se circunscriba a mi identidad nacional. En las formas quizás sí hay una identidad más definida que me remite a la tradición poética de mi país en cuanto a su intención de comunicarse, de ser una poesía para leerse en voz alta, que pueda integrarse a la experiencia de la comunidad.

11. Me parece que la tendencia apunta hacia la furia civil, hacia el reconocimiento de la impotencia que va aunado a la sensación de disolución del concepto de tribu que hemos manejado hasta ahora. Personalmente pienso que estamos en un periodo de tránsito hacia un proceso de identificación que, eventualmente, tendrá como hilo conductor coincidencias intelectuales o geopolíticas, más que identidades nacionales y que será favorecida por las nuevas formas de comunicación facilitadas por la tecnología. La poesía no es ajena al proceso de globalización, pero, para mí, este no es totalmente negativo... En cuanto a la fe en el otro, no creo que desaparezca, por mucho que esta fe se exprese a veces como imprecación. Quizás llegue a existir la poesía sin el otro, pero para mí es difícil concebirla. Después de todo, la furia ante la “realidad de los mil demonios” contiene, en el fondo, un lamento por la desaparición de esa fe. Dentro de esa misma rabia, yo encuentro que se esconde, disfrazada de vergüenza, la esperanza.

12. “La escritora de cara al milenio” es un poema que escribí al rayar el año dos mil y que surgió a partir de una meditación sobre las posibles consecuencias y contradicciones que, para la vida y la escritura, traería aparejado el desarrollo tecnológico, la relación cotidiana del ser humano con la máquina. Me imaginé viendo llegar los años del segundo milenio como una manada de ovejas –como inocentes, blancos

animales— asistiendo al encuentro de una humanidad que, al vivíros (comerlos, inmolarlos) estaría transitando de una relación orgánica con la tierra a una relación mediatizada por la máquina. El poema trata de contener la contradicción a todo lo largo de los versos, contraponiendo en sus imágenes la piel con el metal; el deslumbramiento de la posibilidad con el temor atávico a la máquina fría y carente de conciencia humana. El movimiento del poema también quiere reproducir la “kibernetis”, o sea el balance de la barca que requiere que el remero enderece el rumbo constantemente —origen de la palabra “cibernética”—, o sea que hay un oscilar verbal también, un pro y un contra, una atracción y un rechazo que se expresa en el ritmo del poema con un compás que usa las imágenes como provocaciones, como en la idea de equiparar la interconectividad que facilitan los ordenadores con la promiscuidad de múltiples relaciones que ya no suceden físicamente, pero que conservan el mismo sentido de comunión, de intimidad: “Me tienta el zumbido erótico del espacio cibernético / La promesa de expansión, el plausible don de la ubicuidad, la naciente orgía del conocimiento / el laberinto de infinitas ramificaciones donde otras mentes se interconecten con la mía”.

El poema aspira a encontrar los puntos de contacto entre el lenguaje referido a los ordenadores y el lenguaje de la sensualidad física: “La curva de mi imaginación vislumbra prados / donde corrientes eléctricas evoquen en mi piel / el placer de una inteligencia multitudinaria / acoplada a las terminales y puertos de mi cuerpo”.

Por otro lado, se trata de incorporar lo femenino en el suceso técnico, aparentemente desprovisto de esa sensibilidad, no sólo mediante un lenguaje donde lo humano-corporal reclama o reitera su hegemonía, sino en el sentido “maternal” de preocupación por el espacio íntimo de las relaciones humanas que una excesiva dependencia de las máquinas pudiese comprometer. Esta presencia femenina también se vincula con la curiosidad y la seducción que provoca en el intelecto la posibilidad de una hiperinteligencia: “Eva irredenta no vacilo en arrancarle al oscuro árbol del conocimiento / esta nueva manzana lustrosa e impredecible / Para morderla, para dejar que me corra su jugo entre los dientes”.

El poema me revela, como escritora, la reiteración de una preocupación personal por superar la disociación intelecto-biológica, masculino-femenino, alma-cuerpo —propia del pensamiento patriarcal— en búsqueda de una integralidad donde converjan las emociones y la racionalidad. Expresa mi convicción de que es en esta visión integradora donde residen las posibilidades de la humanidad de salvarse de sus propias tendencias disociadoras y autodestructivas. A nivel del lenguaje fue un juego experimental de lograr imprimir a un tema bastante abstracto y profundo un tono vital, carnal, que revelara que aun en la relación ser humano-máquina no deja de existir un nivel erótico.

La escritora de cara al milenio (fragmento)

¿Seré cibernauta en una era de exploraciones
donde se develen los territorios amplios de la conciencia,

las infinitas combinaciones de lóbulos y parietales interactuando?
¿Asistiré a la danza impredecible de millones de mentes reflejándose entre sí,
expandiéndose y volviéndose a reflejar. Una infinita cantidad de neuronas
estimulándose, acariciándose, haciéndose el amor,
comunidades convocadas con el leve pulsar de una tecla
cohabitando en el espacio común de una misma inteligencia.
Los barcos en la niebla del ciberespacio sonando sirenas de navegantes.
La sigilosa desaparición de cercos y alambradas.
La palabra como principio vital. ¿Los números su alimento primigenio?

COLOMBIA, 1948. Sus libros en circulación son *La musa inclemente* (Tusquets), *Lector impenitente* (Fondo de Cultura Económica), *Lecturas convergentes* (Taurus), dos selecciones de poesía erótica: *Lengua erótica* y *Cuerpo erótico* (Villegas Editores) y el ensayo *Fernando Botero, La plenitud de la forma* (Panamericana). Prepara una nueva colección de ensayos: *El olvidado arte de leer*, que publicará Taurus. Ha animado durante más de treinta años la escena literaria colombiana y su diálogo con las nuevas tendencias artísticas de América Latina. Sus muestras de poesía de su país y también de América latina, su temprana labor en la revista *Eco*, así como en *Golpes de dados*, y sus ensayos y compilaciones sobre José Asunción Silva, Gabriel García Márquez y Álvaro Mutis, son bien conocidos. Ha sido activo representante cultural de Colombia en Buenos Aires y Madrid. Sus manuscritos literarios se hallan en la Biblioteca de la Universidad de Princeton. Información y textos vienen en su página www.coboborda.org.

1. Había en casa un voluminoso libro rojo: *El libro de nuestros hijos*. Allí estaban “La canción del pirata” de Espronceda y, qué curioso, un poema del mismo Aleixandre: “Se querían”. Quedaron resonando, indeleblemente. Más tarde, en el Liceo de Cervantes, en la calle 82 de Bogotá, regido por padres agustinos, donde hice mi bachillerato, las paredes en el *hall* de entrada tenían azulejos, de seguro traídos de España, con la historia pintada del Quijote: un mosaico que se desplegaba en la pared. Finalmente, cuando colaboré en la selección de libros para la fundación de la biblioteca, se me fue quedando uno, cleptómano precoz, que aún conservo: Hugo Friedrich, *Estructura de la lírica moderna*, Seix Barral. Y allí estaba, de nuevo, el “Se querían” de Aleixandre. El sello de “Biblioteca. Liceo de Cervantes. Bogota” y una firma, en rojo, ancha, grande: “J. G. Cobo Borda, 1963”. Se podría pensar que todo comenzó allí:

Que es mi barco mi tesoro,
Que es mi Dios la libertad,
Mi ley la fuerza y el viento,
Mi única patria la mar.

Y sigo repitiendo, asombrado:

Se querían.
Sufrían por la luz, labios azules en la madrugada,
labios saliendo de la noche dura,

labios partidos, sangre, ¿sangre dónde?
Se querían en un lecho navío, mitad noche mitad luz.
Mar y barco: cuan larga navegación.

2. Mi biblioteca es un apartamento donde sólo hay libros: ¿veinte mil, veinticinco mil? En los baños, en la cocina: aparentemente me expulsaron y tuve que conseguir otro, al lado, según dicen, para vivir. Árbol genealógico: Sí, por cierto. Un primo hermano de mi madre se llamaba Jorge Zalamea Borda y sólo recuerdo una ocasión, en la Biblioteca Nacional, en que lo vi: el hombre elegante, fino, altivo, que había fascinado a Federico García Lorca según atestiguan las cartas del granadino, disertó, de seguro, sobre poesía, y leyó, con su vigorosa voz, algunas de sus traducciones de Saint-John Perse, a quien tradujo completo. Pero un hermano de mi madre, Álvaro Borda, hacía publicidad, tenía oficina en la Avenida Jiménez, y todos los días participaba en la tertulia del café Automático, presidida por León de Greiff, quien sólo se ponía un traje que le habían regalado si lo arrugaba previamente. Donde también asistían tormentosos pintores bohemios que discrepaban, revólver en mano, de una argentina advenediza llamada Marta Traba. Conservo una *plaque* de León de Greiff, con su elegante y aérea firma, quien con el tiempo escribiría un libro sobre el muralista del revólver, Ignacio Gómez Jaramillo. Álvaro Borda, casado con una antioqueña generosa llamada Luz Gómez, quien me regaló una antología de Huidobro (la de Anguita del 47) tenía otro amigo pintor, también antioqueño. Era Fernando Botero sobre el cual, por supuesto, he escrito otro libro (Panamericana, 2006). Ahora que lo escribo, también quiero pensar en predestinaciones, en enrevesados hilos de sangre, en otro primo hermano de mamá, Eduardo Zalamea Borda, cuyo hijo Eduardito, ángel caído en la droga, me regaló la *Petite Anthologie Poétique du Surrealisme* de Georges Hugnet (1934). Al repasarla, la sorpresa: no los poemas. Las fotos, con las reproducciones de las obras de arte, Max Ernst, Alberto Giacometti, Marcel Duchamp. Y la estilizada firma, en tinta morada, de Eduardo Zalamea. Muchos años más tarde, el pintor Alejandro Obregón, amigo de Zalamea Borda, el descubridor literario de García Márquez, me entregaría el manuscrito quemado de la segunda novela de Zalamea: *La cuarta batería*, la cual edité porque era *fénix resurrecto* de las cenizas del incendio de *El Espectador*, para añadir la otra hoja al díptico de *Cuatro años a bordo de mí mismo*, la novela pionera de Zalamea. He hablado de Jorge en mi prólogo a la edición que la Real Academia Española y Alfaguara han hecho en el 2007 de *Cien años de soledad*. Jorge Zalamea Borda y *El gran burundún burundá* y Eduardo Zalamea Borda y *Cuatro años a bordo de mí mismo*. Quién lo creyera: soy el responsable de la herencia de mis mayores. Los invento, quiero que sean mis precursores para contarles el cuento —con sus libros— a mis hipotéticos lectores.

3. Maestro Darío, yo tengo un encargo
De la primavera que llegó anteayer
Y como es de amores y no sale largo
Sucede que en versos lo voy a poner.

En un viejo número de *Mundial*, el *magazine* que dirigía Rubén Darío en París, una linda revista con fotos de época y crónicas de los vestidos de moda en cada temporada, encontré este poema de Leopoldo Lugones, titulado “Mensaje”. No he podido desprenderme del mismo: es el ritmo el que me atrapa y sigo. El que me lleva. Hablando en nombre de la primavera Lugones le pregunta a Darío por qué ya no le escribe. Las imágenes parecen previsible –el mirlo, la rosa, “plateaba los cielos la luna de Abril”–. Pero el encanto lo da la música, su hechizo irreplicable. Igual me sucedió en Buenos Aires, cuando Borges recitaba a Rubén Darío: “Yo fui un soldado que durmió en el lecho / de Cleopatra la reina”. O el José Asunción Silva que dice, susurro apenas:

Anoche, estando solo y ya medio dormido
mis sueños de otras épocas se me han aparecido.
Los sueños de esperanzas, de glorias, de alegrías
y de felicidades que nunca han sido mías.

Sí, el ritmo que me envuelve y seduce, y que sólo vislumbro. Aquel perdido reino que estaba para mí.

4. Siempre lo ha sido. En el poema o el ensayo, en la antología de poesía o en el texto sobre pintura. Quizás la poesía trate del mundo, del hombre, de naturaleza y sociedad, del hombre y la mujer en el mundo, pero trata, ante todo, de la propia poesía. Quizás por ello acumulo pruebas: en mis dos antologías de poesía erótica, *Lengua erótica* (2004) y *Cuerpo erótico* (2005), los poemas largos que incluí, como “Las furias y las penas”, de Neruda; o el “Diálogo de Venus y Priapo”, de Alberti, o “El fuego y la poesía” de César Moro, de qué hablan sino de la misma poesía. O el “Cantar de cantares” en versión de Fray Luis de León: el cuerpo no es, por cierto, el de la Iglesia, es el cuerpo de la palabra misma, en la ceremonia de la poesía. Poesía y poética siempre unidas.

5. La exacerbación del yo, el énfasis en lo absurdamente confesional, produce siempre, en mi caso, una sensación total de irrealidad. El tiempo, gran devorador, diluye nombres, hechos, circunstancias. ¿A quién escribí esto? La memoria apenas si mantiene una tenue, imperceptible relación, con aquel que en un momento fui. Soy pero no me reconozco en los arduos, o fluidos renglones, que me arrebató el entusiasmo, y conformo sobre la página en blanco. Ahora, al repasarlos, asoma una blancura despojada. La identidad, si existe, está en el poema, no en quien lo escribió. El poema, que es el lector.

6. En mi país siempre he sentido, en el largo plazo, una fascinación constante por tres figuras: José Asunción Silva, Aurelio Arturo y Álvaro Mutis. La obra trunca por el suicidio, el silencio que engendra la música y el cambio de guardia de la poesía a la novela. Sobre los tres he escrito libros o recopilaciones de artículos, pero ese espacio abierto en torno suyo, vuelve a situarme ante la emotiva perplejidad. ¿Por qué, por qué, por qué el *Nocturno*, *Morada al sur* o *Maqroll el Gaviero* resis-

ten allí, más ajenos con mis asedios que se les superponen y asimilan? Como si el enigma del texto que subsiste sea finalmente incomprensible-indecible. Mientras más palabras, más desnudos. Igual con la otra figura del cuarteto: Gabriel García Márquez. En *Lecturas convergentes* (Bogotá, Taurus, 2006) decidí clausurar el ciclo: todos los papeles que le había dedicado estaban allí, en contrapunto con los dedicados a Mutis. Publiqué el libro y tocó empezar de nuevo. Igual me sucede con Borges: nunca se termina.

7. Riéndose de la fanfarria abrumadora en torno a los ochenta años de García Márquez un columnista de la revista *Arcadia* ironizaba sobre los “criollos famosos” que continuaban escribiendo sobre García Márquez. Soy criollo, pero no famoso o, como diría mi inolvidable Pepe Bianco: “Meramente conocido en un país sudamericano”. Pero comienzo a disfrutar de las doradas mieles de la senectud: una jovencita, en la Biblioteca Nacional, que me agradece haberle dado pistas para querer aún más la pintura de Alejandro Obregón. Amigos de Nariño, en el Sur de Colombia, que me llaman creyendo que tengo algo más que decir sobre Aurelio Arturo. Y sí me sorprende a mí mismo: lo releí de nuevo y surgieron otras preguntas. Por ello, la reunión de ensayos míos se titula sólo *Lector impenitente* (México, Fondo de Cultura Económica, 2004) Sólo eso: leer. Leer sin dictar cursos, pues como lo dijo Bioy Casares: “Ignoro plenamente tal asunto, ni siquiera he dictado clases sobre él”. Sí, leer, para olvidar lo leído, y empezar de nuevo. Leer sin magisterio sólo por la dicha de perder el tiempo.

8. El poema siempre esta allí, imprevisto, acechando en los intersticios, deslizándose en la sombra, agotada la edición de mil ejemplares, o llegando al millón de copias de Neruda. Pasan los presidentes, se olvidan los ministros, se destapan las fosas de las masacres paramilitares, los secuestrados llevan cinco años en la selva colombiana, en las calles de la ciudad acróbatas y equilibristas enhebran piruetas, aprovechando el rojo de los semáforos. La vida sigue. El poema no lo dice, pero también lleva todo esto consigo. Es nuestra única memoria posible. El sigilo del habla. La palabra que volverá a la luz pública. Escarnecerá la indiferencia. Hará menos lancinante el olvido. Es tan terrible pensar en el poema como algo que subsiste, más allá de nuestra única, irreplicable vida. El poema que no da razón de nadie sino de sí mismo. Polvo de olvido y luz de origen.

9. En mis primeros poemas ironizaba sobre la patria y los sentimientos a través de las lecturas de la historia y la cursilería adorable del bolero. Pero en uno de mis últimos libros, *La musa inclemente* (Barcelona, Tusquets, 2001), si bien la luz de Grecia y el color de la pintura –Tiziano, Piero della Francesca– recibían el admirativo homenaje, la sombra no dejaba de cernirse, con los sordos timbres de luto. Veía, como el título lo decía, un país:

En liquidación
Este país mediocre,
de endebles mitos,

donde la injusticia
enseña
el hambre de los dientes,
se ha vuelto tenso,
de nudos ciegos,
que asustan incluso
el sueño de los niños.

10. Mi padre fue un republicano español, que perdió la guerra y estuvo en un campo de refugiados en Francia. Parte de su familia, que residía en Cuba, lo reclamó. De allí vendría a Colombia. Por ello, España y Cuba, en tíos y primos, estuvieron presentes, rondándome con sus nostálgicas mitologías. Hay incluso un verde pedazo de tierra, entre mar y montaña, aguardándome en Cantabria, tierra de Altamira y de la colegiata románica de Santillana del Mar. De otra parte, mi primer trabajo, por decirlo de algún modo, fue en la Librería Buchholz, de un alemán prodigioso que había expuesto a Paul Klee, Max Beckmann, Alfred Kubin, Antoni Tàpies y Chillida –y tenía cuadros suyos en las paredes de Usaquen–. Además dirigir la revista *ECO*, donde los textos de Wittgenstein o Walter Benjamin convivían con los poemas que me enviaba José Lezama Lima, desde La Habana, fue la mejor universidad posible. Era el mundo mismo. De ahí mi entusiasmo militante por las letras latinoamericanas, colombianas, por cierto, pero latinoamericano ante todo. En Buenos Aires, donde viví de 1983 a 1990, supe un poco de mí mismo y supe que leer y escribir se hace mejor entre amigos.

11. Creo que rabia y desdén también deben ejercitarse. No hay que dejar que la ira se diluya, apelmazada en la sangre. Hay tantos motivos de indignación, de crítica, que es saludable asumir la máscara del testigo incomodo, del desobediente al cual escuece la autoridad fingida. Y sin embargo, lo que subsiste es la certidumbre de los que escuchamos mejor, en la lejanía: Onetti, Rulfo, un Machado de Assis. Los irónicos dolidos. Pero en el desaliento me pregunto: ¿valió la pena? ¿Alguien lee todavía? Lo curioso es que no puedo contraponer esto a aquello. Dinero, poder, currículum. El poeta eligió la ignorancia como reiterado punto de partida. Y sólo aspira a la máxima libertad posible, respiración y visión que brinda el despojo definitivo, lejos de la usura.

12. Cuando me diagnosticaron esclerosis múltiple, mi vida cambió, de modo visible. Médicos, clínicas, inyecciones y pastillas: una realidad que no sospechaba. Sin embargo, se hablaba de resonancia magnética, potenciales evocados y una pastilla para el dolor llamada LYRICA. Pero al mismo tiempo, en la somnolencia, o en el insomnio, en la vacilación del escalón que se esfuma o del ojo que detecta líneas repetidas o invisibles las notas a pie de página, mayor tesón y ahínco. Más ganas de leer. Más placer al escribir. De ahí este poema en los justos cien ejemplares de un libro ilustrado por el maestro pintor Manuel Hernández y llamado *Mirar con las manos*. El consuelo del dibujo. La sonrisa de los catorce años de mi hija Paloma desovillando estas preguntas.

Iniciando mi biografía

Insomne
El llanto de los niños.
El ronquido de los viejos.
Entre esas dos músicas se va la vida
Timbra el suero
pues se cortará el aliento.
La sal en la vena
¿nos concederá de nuevo el sueño?
Las aseadoras han barrido el mundo.
Con mis nervios sin miel
titubeo con paso tímido.
Las madres salen a comprar
pan fresco para sus hijas.
Los muertos sueltan a los vivos.
Los vivos les desean “buenos días”.

ARGENTINA, 1949. Ha publicado: *Vuelo bajo* (El Escarabajo de Oro, 1974), *Poeta antiguo* (Botella al Mar, 1980), *La caída de los cuerpos* (El Lagrimal Trifurca, Rosario, 1983), *Paisaje con autor* (Ediciones Último Reino, 1988), *Magnificat* (Ediciones Mickey Mickeranno, 1993), *Hombres en un restaurante* (Tierra Firme, 1994), *Almas en movimiento* (1995), *La línea del coyote* (Ediciones del Dock, 1999), *Hacia el mal* (Selecciones de Amadeo Mandarino, 1999). En el 2000, de nuevo bajo el sello de Libros de Tierra Firme, apareció una antología de su obra editada hasta entonces, bajo el título *La poesía era un bello país*, con prólogo de Marcelo Cohen y una entrevista de Jorge Fondebrider. Ese mismo año, 2000, Selecciones de Amadeo Mandarino editó *Las Vegas*. En 2003, publicó *La luz checoslovaca* (Tierra Firme) y *La nada* (Amadeo Mandarino). En 2004, publicó *Hostias* en Ediciones del Dock y en 2006, en la misma editorial, *Máquina de faro*.

1. Distingo el impulso inicial del impacto y la perplejidad iniciales, porque en el recuerdo una cosa no es causa de la otra. Lo explico así: a los catorce o quince años, en la escuela secundaria (era un colegio vespertino de un suburbio de Buenos Aires), leí unos versos citados en el manual escolar y por primera vez sentí una modulación del lenguaje totalmente extraña, fascinadora. Eran dos versos de don Luis de Góngora: “Infame turba de nocturnas aves / gimiendo tristes y volando graves”, que hoy cito de memoria. Había allí una Anunciación, un misterio perturbador, logrado tanto por el sonido cuanto por algo que las palabras llevaban en su sentido alado y oscuro. Hasta aquella edad yo sólo conocía la prosa. Leía novelas desde los siete u ocho años. Allí contemplé por primera vez el relámpago de la poesía. Creo que ni yo mismo advertí que había caído en éxtasis. Ahora bien: una onda distinta quebró el ensalmo cuando intenté hacer unos versos. En esos años, quizá como ahora, entre los estudiantes estaba de moda Neruda. Y Neruda fue un descenso a tierra, por obra, precisamente, de su *Residencia en la Tierra*. Creo que ese fue el primer libro de poesía contemporánea que leí y que imité. Aquellas imitaciones las perdí y no recuerdo nada de ellas. En los tres o cuatro años siguientes leí a Whitman, a Maicovsky, a Eluard, a Breton, a Prevert, en las traducciones que circulaban. Algo, muy poco aún, a Vallejo. A los diecinueve años amasé un librito que desgraciadamente publiqué. Puede decirse que a esa edad me reconozco por primera vez en “diálogo con la poesía”. La cuestión era recuperar el deslumbramiento inicial. Entonces comenzó a gravitar sobre mí, decisivamente, Raúl González Tuñón. En una rara aleación con Vallejo, dieron lugar a un segundo y desafortunado libro. No deploro la magia, el estado de gracia que le dio origen, sino el resultado. La historia sigue con la intervención racional, voluntaria, pero no menos atractiva y fascinante, de los elementos narrativos e

intelectuales de la escuela italiana y de la escuela anglosajona contemporáneas. Desde los veinticinco años de mi edad, creo entender la paradoja de que el estado de poesía se consigue a través de un seguimiento firme del texto, de la limpieza de lo que Girri llamaba “ornamento”, cuya detección es intuitiva.

2. Es todo mucho menos manejable: el poeta, creo yo, desarrolla un carácter a partir de una amalgama de impulsos genéticos y culturales. Tiene generalmente poca potestad para inventarse antecesores, lo que además sería presuntuoso. Más bien recibe una serie de influencias, naturalmente esperables –moda, lecturas de la biblioteca doméstica– y algunas, a veces, inesperadas, que de algún modo calzan en sus necesidades. Soy de una generación que tuvo que modificar sobre la marcha el rumbo de su poesía. La nuestra no fue una generación parricida. Se valió de los instrumentos de una poderosa corriente dominante en mi país, el llamado coloquialismo. Allí había vanguardia y populismo. Alteramos el programa raíz incorporando lecturas poco socorridas: las que ya mencioné, italianas, inglesas, norteamericanas. Nuestra poesía, ese producto, escapó al populismo, mantuvo algo del habla coloquial, incorporó elementos mitológicos e intelectuales. En lo que me concierne, no inventé ningún lector que no fuera yo mismo, un lector que insistentemente busca recuperar, en el momento de hacer el poema y durante la lectura posterior, aquella otredad inicial, aquel misterio vibratorio, oscuro y liviano. Mi derrotero fue, pues, por la poesía del Siglo de Oro, Neruda, Vallejo, Whitman, Prevert, Tuñón, en la primera etapa. Luego, a la par que leía a nuestros inmediatos antecesores –Juan Gelman, Francisco Urondo, Edgard Bayley– descubrí a Pavese y Montale, a Pound, Edgar Lee Masters, William Carlos Williams y Wallace Stevens, a Eliot y Auden, y en el ámbito local, a Joaquín Giannuzzi y a Alberto Girri. Este es mi árbol genealógico, sin contar la lectura continua de San Juan de la Cruz, de Quevedo, de Góngora, de Dante, de Cavalcanti, de Homero, de Shakespeare, de la Biblia como texto sagrado y poético, como el *Tao Te Ching*, el *Bhagavad Gita*, las sagas islandesas que también leo; de libros y estudios sobre mitologías antiguas, chamanismo, mitos orientales y occidentales; de biografías y narraciones extraordinarias. Quizá los textos poéticos y religiosos, los relatos mitológicos, modelan en el plano estricto de la escritura, pero, ¿no debe mencionar un autor las películas y las novelas que tienen que ver con sus motivos? En mi caso, la ciencia-ficción, la literatura fantástica y la de aventura. Autores como Stanislaw Lem, como Joseph Conrad, como Robert Louis Stevenson, como Melville, como Poe. Un director de cine como Tarkovski. Pintores, desde Velázquez a Francis Bacon; Rembrandt y Cézanne, Goya, iconografía rusa, pintura religiosa americana. La literatura científica. Carl Jung. Y la filosofía y la política, que incluye a Aristóteles, a Spinoza, a Hobbes, a Bruno, a Descartes. No sabría decir cuánto del estilo me atrae también en estos escritores de no ficción.

3. Uno busca el tono, mínimo, reconocible. No es poco que alguien nos deje grabados el tono de su voz, la mirada o algunos gestos. ¿Pero es ése el fin en lo que atañe a la poesía? Querría que el canto sea siempre “la voz de otro”, pues si el estilo puede reconocerse por la sintaxis, y en él ciframos lo personal, la originalidad y

otras formas de individuación, es atractivo y vertiginoso lo extrapersonal, que no se manifiesta más que en ciertas zonas del texto. Estoy diciendo que creo en algo así como el Espíritu Santo. Reconocerse en él es perderse y encontrarse. Deberían ser ambas cosas al mismo tiempo imagen y ritmo, como en esos dos versos de Góngora, que no podrían ser escritos de otra manera: con el ritmo de esa imagen. Pero a mí suele seducirme más la imagen que el sonido. Me desequilibro hacia ese lado. Pero es que suelo creer en la máxima de la Duquesa, de *Alicia en el país de las maravillas*: “Cuida el sentido, que los sonidos solos se cuidan”.

4. No me gusta que la poesía sea una reflexión sobre el poema. Sin embargo, tuve la necesidad de que fuera eso en muchas ocasiones. Cito, por ejemplo: “Como quien con la uña saquea una pera, / así creyó que saqueaba la realidad”. Hay varios poemas de este tipo en mis libros. Son inevitables para alguien que cree que la poesía explora un campo infinito. En esos poemas, puse la acción en una tercera o segunda persona. Naturalmente, narro. Utilizo instrumentos de la ficción. No puedo hablar como un yo, del que ignoro casi todo, y del que desconozco en qué proporciones está hecho de historia y de cultura y de espíritu dionisiaco universal. Entonces, los interrogantes sobre la poesía dentro del poema, o sobre el poema en la poesía, son preguntas sobre el personaje que toma la palabra sin saber bien qué quiere de ella, excepto que reproduzca “el incesante aliento que penetra el todo”.

5. El yo es una licencia que ha creado severos malentendidos. Quien habla en el poema puede tomarse legítimamente como un personaje, no como el autor que lo pone a hablar. El romanticismo ha creído, sin embargo, que la poesía era auténtica expresión de la subjetividad del autor, en absoluto dominio de sus recursos literarios, de su lengua. Ha creído que quien habla en los poemas de Bécquer es Bécquer. ¿Pero quién fue él en realidad? ¿Lo sabían Bécquer o Byron? Aun en Keats, quien apreciaba la “capacidad negativa”, esto es la aptitud para borrarse del poema, hay una fuerte construcción del yo, pues su impulso es en todo caso —y bienvenido sea— el de atenuar el yo en la mayor medida. Pero ni Keats percibe aún el yo como algo incierto. La conquista definitiva de lo impersonal es una cuenta pendiente, como la demostración científica de Dios. Nunca puede saldarse, es un horizonte que se aleja a medida que nos acercamos a él. No hay poesía sin huella personal. Lo que ha logrado la poesía del siglo pasado es manejar la idea de que no sabemos qué es estrictamente lo propio, fuera de cierto uso personal de la sintaxis, y dónde empieza lo ajeno, o lo de todos y nadie. Entonces, sí, prefiero dejarles el yo a los narradores, persistentemente autobiográficos, sin descartar que esas autobiografías funcionen a la vez como crónicas de civilización, de un estado de cultura.

6. He estado en sintonía, en los últimos años, con mis maestros Alberto Girri, quien postulaba un canto impersonal y de observación, y Joaquín Giannuzzi, quien escribía con breve y agraciado lenguaje natural sobre un personaje cotidiano dramático y sombrío. Y, desde luego, con poetas de mi generación y de la siguiente, como Irene Gruss, Santiago Sylvester, Leopoldo Castilla, Jorge Fondebrider, Javier Adúriz, Sergio Bizzio, Fabián Casas, Darío Rojo, Daniel Durand, José Villa, Eduardo

Ainbinder. En la Argentina, desde los ochenta, se discute en torno a las nociones de barroco y objetivismo. Se entiende el barroco como devenido de la práctica y la teoría de Severo Sarduy, quien influyó en poetas de mi generación, y al objetivismo, como parte de una zona de la poesía argentina que pone mayores expectativas en la descripción y la reflexión. Sin dudas, yo estaría ubicado en este cuadro, junto con los nombres que he mencionado. Hay zonas en común entre ambas tradiciones, por ejemplo, la de un poeta genial como Juan L. Ortiz, un lírico descriptivo de las costas del río Paraná, cuyos versos se mueven en incesantes oraciones subordinadas, como una materia viva y a la vez intelectual.

7. No creo eso, en lo absoluto. Si los nuevos practicantes leen mis libros, ojalá que ellos les inculquen el amor por el clasicismo. Me refiero tanto a los autores clásicos como a la noción de realización en lo impersonal que supone cierto tipo de poesía. Por lo demás, creo que la “lección” de escritura que tal vez se debería inculcar en un taller de poesía es la de usar lo necesario y correcto para crear un efecto de precisión e indeterminación en el lenguaje. La belleza casi siempre está en el léxico y en la imantación del lenguaje, un fenómeno en el que las palabras parecen atraerse naturalmente. Esto es esencialmente aprender gramática en general y retórica en particular. El resto es leer sobre ciencia, mitología, pensamiento, espiritismo, aventuras, historia, los sucesos del día. Todo lo que estimule la imaginación y la peregrina idea de abarcar el todo, que es lo que no se lee ni debería leerse, porque pienso que Dios o la realidad no se manifiestan en signos.

8. La poesía, la forma de ficción que llamamos poesía, no debería computarse como un discurso de los que disputan la racionalidad civil. No la puede ofrecer. Cito a Auden: “Todos los poetas adoran las explosiones, las tormentas, los huracanes, las conflagraciones, las ruinas, las carnicerías espectaculares. La imaginación poética no es algo deseable en un estadista”. Sobre el significado de nuestro plazo en el globo, la poesía ofrece la posibilidad de buscarlo. ¿Algo o alguien más lo hace, exceptuada la religión? Esa es toda su función, que es poco, o nada. A diferencia de la religión, la poesía tiene un valor puramente simbólico, no puede sentar doctrina. Merece protección de los estados, como las ruinas de civilizaciones antiguas o las tradiciones gastronómicas.

9. Es acertado lo de crear espacios de respiración. El tiempo de la poesía visionaria ha pasado. Algunas de sus visiones se incorporaron a la vida cotidiana, por ejemplo, la del matrimonio del cielo y del infierno. Mucho antes de que existiera esta noción, que la desarrolló la poesía moderna, no cabe duda —contando desde Blake, desde Rimbaud—, había escrito nuestro Lope que “un cielo en un infierno cabe”. Hoy la *civis* no se presenta como el lecho de batalla de Dios y el Diablo, sino como un vertedero en el que no se respira bien. Andamos por las cloacas. El mundo huele mal. Arriba, y probablemente aquí abajo, se oyen ecos del combate que continúa. La ciencia-ficción predijo la desertificación del planeta y la conversión de las ciudades en sucios monumentos súper habitados. La poesía da testimonio de eso, pero más importante es su función de crear respiraderos, porque aún en este mundo

sin ángel la percepción del plan de Dios no está abolida, y eso es lo que los versos procuran recuperar. Creo que la luz y la sombra del lenguaje me acompañaron favorablemente en dos, tres libros, *La línea del coyote* (1999), compuesto por cuatro poemas largos místico-antropológicos, *La nada* (2003), en el que imaginé una guerra universal, una épica desde los romanos hasta las armas químicas, desde las invasiones bárbaras hasta un hipotético futuro, sin distinción del tiempo cronológico, como si todas las guerras del mundo se estuvieran librando al mismo tiempo y la civilización fuera una y las preguntas que la inquietan, las mismas. A ese libro siguió, el mismo año, *La luz checoslovaca*, una colección de poemas que quieren significar el regreso a Ítaca desde la ordalía, a través de caminos familiares invadidos de maleza, de detritus y de luz. Luz crepuscular, la de la sabiduría.

10. Integro una generación que venía a la cola de otra, que creía haber creado una poesía de marcado tono local para hablar de temas universales (casi siempre, dichos temas se reducían al amor terrenal y la revolución social). Cuando me sumé por primera vez a un grupo literario, a comienzos de los años setenta, esto nos parecía muy bien, pero a menudo circulaba entre nosotros la palabra literatura, que para el comisariato político no era buena si no venía acompañada de algún aditamento, por ejemplo, latinoamericana; preferentemente, socialista. Para nosotros, la palabra literatura (“mirá, lo que me interesa es la literatura”, solíamos decir como argumento *in extremis*) comenzó a cargarse de significado universal y reivindicativo; veíamos la literatura como un todo orgánico, y de todos queríamos nutrirnos. Circulaban intensamente libros que no eran canónicos por entonces en nuestro ambiente: Dylan Thomas o Michaux, Montale o Eliot. Cuando nos abrimos al mundo, a la literatura, comprobamos que un poeta considerado aristocrático, y por ende anacrónico, era de los más modernos que seguían respirando entre nosotros: Alberto Girri, que se carteaba con Thomas Merton y traducía a Wallace Stevens. Un aristócrata sí, pero nacido “reo”, palabra que aquí significa a la vez vago y sabio. Un poeta taoísta que no esperaba mucho de esa categoría “inodora” (vuelvo a citar a Auden) llamada público. Pero en honor de la verdad, Buenos Aires siempre ha tenido pretensión cosmopolita. El cosmopolitismo siempre fue una forma de ser nacional.

11. Para mí no es ni una cosa ni la otra. Es posible la fe en el otro. Casi siempre la recupero en medio de una industria de comunicación y violenta representación pública como es el diario en el que trabajo. Es posible porque el otro es tan incierto como nosotros y suele sorprendernos en una carta de lector, en un llamado inesperado, en una frase bien concebida, en un libro. Me he creado una cueva aislada (mi casa) en el fragor del trabajo en una industria cultural, pero reconozco y sostengo que la poesía se hace con las mismas palabras con las que se venden electrodomésticos o se escribe una noticia policial. Ese léxico de fondo queda en la poesía, mal que nos pese, y la sintaxis puede hacer con él maravillas, pues en nuestros mejores momentos logramos otras piezas con el mismo barro. La realidad de los mil demonios de Parra, en fin, atravesada por arcaísmos, por palabras recuperadas para el uso, por una mitología del lenguaje (y por todas las mitologías), es el mejor material poético, para mi gusto.

12. Me tomo la licencia de elegir dos. Representan un libro entero concebido como una visión. Es la visión de una civilización sin fronteras de tiempo y espacio y de una guerra eterna. Sed de gloria y conocimiento junto con los intereses materiales han decidido, a mi juicio, la historia. En la pregunta: “¿Para qué las Galias? ¿Para mejorar los abastecimientos?” se concentra la múltiple faz de los hechos históricos, que son a la vez míticos, económicos, políticos, culturales. Esa multiplicidad de significados exaspera al *speaker* romano del segundo poema. A mí también me inclina al furor. “La nada”, tal vez estos poemas en particular, desencadenaron en mí un sentimiento épico y heroico que por momentos me vuelve intolerante.

Del libro *La Nada* (2003):

Muerte del César

Esto es por aquello. Y tal vez por aquello silba todavía
entre las tuberías del subsuelo una tempestad difusa.
Libraron a su suerte y al pago de su deuda al que saludó
la liberadora furia del maremoto y la del insecto en la ciénaga.
Ahora sólo encuentran revelaciones en las noticias
y en las raras sugerencias del vendedor de usados.
Caín, Julio César, Dionisio, Marte, el laurel, el hacha
viven en ese margen donde el crimen se acepta como
una patología del espíritu; la reivindicación altiva del uno
como malsana temperatura de los yerros de la civis.
Dispuesta está la civilización, como un plato.
Pueden gozarla o maldecirla, a condición del olvido
de los amaneceres trágicos, del cuero de las armaduras
y de la promesa junto al cadáver del hijo.
A condición de la memoria borrada en toda su extensión,
de la masiva ignorancia de la piedra, el terrón o la capa
que hubiesen defendido como a un reino,
como a la totalidad de las ideas,
como a la enciclopedia en cuyos múltiples signos
se mueve, sutil, nunca del todo visible, azul o sombría,
como la voz de un órgano o el canto de los galeotes,
la vasta comarca de la verdad, sus cruces de caminos,
con los enmascarados que son siempre otros y los mismos,
cuyos ojos brillan como carbones y cuyos pechos
no temen la muerte: son la muerte y el tránsito;
el vado y la corriente; la peste y las víctimas;
la verdad y su torva capucha. Aquellos que se llevaron
lo que quedaba por decir, lo que obliga a callar,
a aceptar como castrados la alegría de la piel y del oro.

Roman speaker

Lo encontrarías en el huerto y le preguntarías por tus denarios.
Con voz contrita lo interrogarías por el devenir del hogar, la
suerte de los críos, el pretor y el edil, la leche de cabra y el sofisma.
¡Ah, miserable que agudiza el aura de la nada! Lo colgamos
a tu vista porque no lo mereces. Retrocedes ante el arroyo y el cañón,
temes el papel que se alza en el viento
porque allí puede estar escrita tu sentencia.
Has levantado templos, minaretes, oráculos y criptas
para olvidar la creación, no para atravesarla con santo estoicismo.
¿Para qué las Galias? ¿Para mejorar los abastecimientos?
¿Para qué Bizancio o la corona del germano?
Te espanta el oscuro fogón, el silencio de la vajilla,
el manto del héroe si no está sembrado de migajas;
temes la escasez de aceite como a un abismo.

México, 1949. Es poeta, narrador, ensayista y traductor. Ha publicado los libros de poesía: *Muertos y disfraces* (1974), *Una seña en la sepultura* (1978), *Monólogos* (1985), *La ceniza en la frente* (1979), *Los adioses del forastero* (1996) y *Poesía reunida (1970-1996)*; las novelas *Que la carne es hierba* (1982), *Hemos perdido el reino* (1987) y *En recuerdo de Nezahualcóyotl* (1994); los volúmenes de cuentos *La desaparición de Fabricio Montesco* (1977) y *No pasará el invierno* (1985); de ensayos, *Señales en el camino* (1984), *Siga las señales* (1989), *Los resplandores del relámpago* (2000), *El café literario en Ciudad de México en los siglos XIX y XX* (2001) y *Las ciudades de los desdichados* (2002); y los libros de entrevistas *De viva voz* (1986), *Literatura en voz alta* (1996) y *El poeta en un poema* (1998). Es autor del libro de crónicas *De paso por la tierra* (1998) y del cuaderno de aforismos *Árboles* (1994). Ha traducido libros de Charles Baudelaire, Arthur Rimbaud, André Gide, Antonin Artaud, Roger Munier, Emile Nelligan, Gaston Miron, Gatien Lapointe, Umberto Saba, Vincenzo Cardarelli, Giuseppe Ungaretti, Salvatore Quasimodo, Georg Trakl, Reiner Kunze, Carlos Drummond de Andrade. En 2004 se le distinguió con la Medalla Presidencial Centenario de Pablo Neruda otorgada por el gobierno de Chile. En 2005 obtuvo el Premio Nezahualcóyotl, como reconocimiento a su trayectoria literaria, y el Premio Casa de América en España, por su libro de poemas *Viernes en Jerusalén*. Se doctoró en Filosofía y actualmente es profesor de la Universidad Católica del Ecuador, Quito.

1. En mi familia, tanto materna como paterna, no había ningún antecedente de ningún poeta o escritor. Separados mis padres desde que yo tenía ocho años, para mí la calle fue mis libros de infancia y de adolescencia. Quizá por eso, por la cantidad de experiencias vividas entonces, he escrito muchas páginas en poesía de mi niñez y en la narrativa de mi adolescencia. A fines del 1967 empecé a intercambiar libros con un amigo del barrio. Empecé a leer mucho, no excluyendo *best sellers* y la mala poesía. Pero era ir encontrando sin saberlo el camino. De los pocos libros que había en mi casa (un regalo que le habrían hecho a mi madre) eran las obras completas de Federico García Lorca. Me encantaba el *Romancero gitano* y leí con fascinación extraña *Poeta en Nueva York*. Pero el poema suyo que más me gustaba (lo sabía de memoria) era el “Llanto por Ignacio Sánchez Mejías”. Descubrí a Neruda y a Alberti por el camino sencillo y correcto: al primero, por *Crepusculario* y *Veinte poemas de amor*, y a Alberti por *Marinerito en tierra*. Después leí de Neruda lo que me caía a la mano. Creo ser de los pocos que lo han leído todo. 1968 fue, si se puede llamarlo así, mi año Neruda y Lorca, y en varios aspectos el

año definitivo en mi vida. Al leerlos siempre sentía ese “impulso inicial” del que habla usted y me ponía a escribir.

2. a) Los libros de poesía que me dejaron una profunda huella en la primera juventud diría que son estos: *Líricos arcaicos griegos* en la traducción de Juan Ferraté; los *Cármenes* de Catulo y las *Elegías* de Propertio en la traducción de Rubén Bonifaz Nuño; los rimadores del Dulce Stil Nuevo, principalmente Guido Cavalcanti; *Vita Nuova* y *La Comedia* de Dante; *Coplas por la muerte de su padre* de Manrique; los sonetos de Quevedo, de Lope y de Góngora; *Rimas* (Bécquer); *Poeta en Nueva York* y “Llanto por Ignacio Sánchez Mejías” (García Lorca); *Veinte poemas, Tercera residencia, Canto general, Las uvas y el viento, Los versos del capitán, Estravagario* y *Memorial de isla negra* (Neruda), *Canti* (Leopardi), *L’Allegria* (Ungaretti), *Poemas humanos* (César Vallejo), *Poemas rústicos* (Manuel José Othón), *La sangre devota, Zozobra* y “La suave patria” (López Velarde), “Muerte sin fin” (José Gorostiza), *El otro, el mismo* (Borges), *Altazor* (Huidobro), *Testament* (Villon) *Petits poèmes en prose* (Baudelaire), *Une saison en enfer* (Rimbaud); *Hojas de hierba* (Whitman), traducido por Borges; algunos *Cantos* de Pound y “Canción de amor de Alfred Prufrock”, “Tierra baldía”, y sobre todo “Miércoles de ceniza” y “Cuatro cuartetos” (Eliot).

b) Hay casos en que grandes poetas inventan de nuevo a un gran precursor. Por ejemplo, Sandburg, Pound (*Cantos*), Borges (*El otro, el mismo*), Neruda (a partir de *Canto general*), Vallejo (*Poemas humanos*), Lorca (*Poeta en Nueva York*), el quebequense Gatién Lapointe (*Oda al San Lorenzo*), influidos en una u otra dirección por el poeta de Long Island, hacen vivir de nuevo y le dan toda su dimensión de grandeza a Walt Whitman.

c) No sé si el poeta imagina a sus lectores. Sólo puedo hablar de mí mismo. Y en mi caso lo que trato es escribir lo mejor posible lo que me pasa o lo que pasa, es decir, imagino a un lector ideal que se parece a mí mismo. Si el poema me suena a mí, quizá le acabe sonando a algún otro. Al menos eso esperaría.

3. a) Hay en verdad en la poesía del siglo xx y xxi muy pocos poetas de voz inconfundible: Neruda, Huidobro, Vallejo, Borges, López Velarde, Paz, Sabines, Gonzalo Rojas, Gelman... Inmediatamente se nota cuando alguien los está imitando. Pero por lo regular en la obra de un gran poeta no hay una voz sino voces. Por ejemplo, en obras dilatadas como las de Neruda o Paz, se oyen varias o numerosas cuerdas; en Vallejo o Sabines las hay muy pocas, pero las *tocan* muy bien. Uno, con el tiempo, va hallando una voz, o lo que cree su voz, pero sería una vanidad y, más, una falsedad decir que es inconfundible o distinta.

b) Más que una imagen o el ritmo, en mí lo primero que se da es *una sensación* o un verso con su entonación, luego me vienen una o más imágenes, y es cuando siento *el impulso* de escribir.

4. A la verdad no, o al menos no a la manera de Poe, que en “La filosofía de la composición”, dice que se basó en esos principios para escribir “El cuervo”. Es una tomada de pelo. La poética no se da *antes* sino *después* de la escritura y no

siempre aplicamos unas reglas que en el fondo no acaban siéndolo tanto. Cada quien tiene su propia poética y no va más allá de unos cuantos principios. No se me da mucho el pensamiento abstracto. Las poéticas, desde Aristóteles hasta Octavio Paz, me aburren un poco. Incluso los principios varían según el tamaño del poema: si es muy breve, breve, de mediana extensión o extenso. Entre el puñado de principios para escribir poesía enumeraría algunos de ellos. He buscado una poesía sencilla en su forma y compleja en sus contenidos, y que el poema, detrás de la aparente sencillez, guarde siempre su secreto; que el primer verso atrape al lector y el último cierre muy bien el poema, porque de otra manera pierde buena parte de su eficacia; que un poema conmueva el corazón y el alma del lector y no sólo sean juegos o meros deslumbramientos verbales; que se corresponda sonido con sentido, o bien, como en los casos de Vallejo o Bonifaz Nuño, que la música del verso cree también sus propios sentidos.

5. Está bien decir *frecuente*, porque no siempre es así. A veces he utilizado un yo disfrazado, o si se quiere, he *trasladado* el yo, como Borges, a la segunda o a la tercera persona del singular o a la primera del plural. Más en la superficie que en el fondo, he buscado hacer aquello que anhelaba Ungaretti con su obra: “Una bella biografía”. A lo mejor tendría usted que quitar lo de *bella*. Pero a veces lamento no haber sido más un poeta más objetivo que subjetivo, o al menos, haber enmascarado más la subjetividad. El yo tiene una *identidad* cierta, en este caso la mía, pero puede ser también una máscara o un disfraz. En los poetas más desgarrados podemos encontrar en buen número de momentos a “un gran fingidor”.

6. Si hablamos de poetas de mi generación, porque si no sería agotador, tendría una *sintonía*, sentiría su poesía como de la misma familia, con el mexicano Francisco Hernández, el colombiano Juan Manuel Roca y el español Luis García Montero: una poesía que va de nuestro corazón al corazón del hombre. Por demás con los tres me une una gran amistad.

7. Ninguna. Nunca busqué discípulos y me avergüenzo si alguien me llama maestro o dice que he sido su maestro. Afortunadamente te llaman así, la gran mayoría de las veces, los que no te han leído o no entienden la poesía ni saben de ella. Lo que uno busca son lectores que se identifiquen con uno, y que uno, alguna vez, pueda decirnos que le conmovió tal verso o tal poema o tal libro. En ese momento, uno se siente aliviado, y más, justificado. No soporto, me parecen insufribles, me revientan, los que se pavonean o toman la actitud de maestros o de poetas de la generación o, peor aún, de El Poeta. Uno debe tomar muy en serio su trabajo en la poesía y en las letras, pero no tomarse muy en serio uno mismo.

8. La poesía es distinta a todo tipo de discurso verbal porque crea dos o más realidades. Desde la ventana se mira el jardín y el interior de la casa. En la barca, sobre el río, el poeta mira hacia una y otra orilla y ve lo que le es dable ver para escribir hermosamente desde el corazón y el alma algo que hable al corazón y al alma de los otros. En la poesía, a diferencia de la prosa, hay un orbe de ambigüe-

dades, insinuaciones, colores, reflejos, sombras, opacidades, giros insólitos, repeticiones, golpes rítmicos, ecos, resonancias. Cuando en un cuento o en una novela encontramos esto, como en Rulfo, Cortázar y García Márquez, los narradores están escribiendo alta poesía para contar.

9. No podría decir si es la sombra o la luz del lenguaje. Yo creo que son las experiencias las que se fijan en el lenguaje para darle su luz o sombra. Yo hubiera preferido como Pellicer, Elytis o el segundo Neruda, haber dejado más luces que sombras, pero he terminado dejando muchas más sombras que luz. Pero puedo decir como sostenía mi amigo el poeta Eduardo Lizalde hace ya más de treinta años: “Nunca he sido tan desdichado como en mis versos”. Como todo aquel que ha escrito conoce, sucede que la vena surge más fácilmente en los momentos más difíciles o sombríos. Cuando el pájaro se halla herido se oyen más profundamente en el corazón las quejas y los lamentos. En la poesía importa más el deber ser que el ser. Importa que *parezca* real y no que *sea* real. Por el contrario, también se puede *falsificar* magistralmente la realidad dando una imagen de libertad y felicidad. Un ejemplo: Borges ha mostrado la existencia en Whitman de una clara dicotomía: el modesto y opaco periodista y el autor de páginas que nos causan deslumbramiento y vértigo. Pero al leer la poesía de Whitman nos parece cada verso invenciblemente real, es decir, creemos más en la luz que nos da el poeta que en la opacidad del hombre.

10. No lo sé. Yo he viajado mucho. Borges decía que se sentía más orgulloso de lo que había leído que de lo que había escrito; yo me siento más orgulloso de lo que he caminado. Alain Borer decía que Rimbaud escribía como en *marche-murmure*; me gustaría pensar que he hecho lo mismo. En mis versos, me doy por creer, han quedado de alguna manera los sonidos de los pasos que he dado en pueblos y ciudades de América, Europa y Medio Oriente. He huido, como de la peste misma, de la frase hecha y del lugar común. He tratado que detrás de cada poema haya una experiencia única o, tal vez, varias experiencias únicas. Me he llenado de calles, de plazas, de mercados, de cafés, de bares, de tiendas, de tranvías, de árboles, de figuras y rostros de mujeres, de canciones y voces en diversas lenguas. He tratado de conocer de los países, hasta donde he podido, su historia y su arte. Le contestaría con toda sinceridad que sería incapaz de decir si eso, ya vuelto poesía en mis libros, *trascendió* y pueda ser apreciado por cualquiera en cualquier lugar. Hay quien escribe sólo sobre su barrio o su pueblo o su región y dejan una imagen para el mundo y quedan para siempre en la poesía o en la literatura. En el arte de México tenemos los casos geniales del grabador Posada, del pintor Hermenegildo Bustos, del poeta López Velarde y del narrador Juan Rulfo, que de lo puramente local crearon un arte que puede apreciarse en cualquier lugar del mundo. Yo, que he viajado por el mundo, no sé cuánto pueda ser leído por los otros.

11. Yo creo que en toda época, aun en aquellas en que la poesía se presume de respuntes delicados, con códigos lingüísticos únicos y múltiples ensayos rítmicos, como la de los trovadores y los stilnovistas, hay poetas que tienen “un sentido

de la realidad de los mil demonios”. Entre éstos, en el primer caso, en el de los trovadores, podemos recordar como excepciones a Rutebeuf y a Marcabrun; en el segundo, a Cecco Angiolieri. Nuestro tiempo no es la excepción. Lo importante es que el poeta escriba bien, más allá de si purifica la palabra de la tribu o pervierte o subvierte el lenguaje, si es formalista o vanguardista, si es un poeta intelectual o un poeta terrenal, si es puro o escatológico. De mi lado prefiero con Nietzsche a los poetas y los escritores que escriben con sangre y están *pegados a la tierra*.

12.

Lápida

Pasad y decid que a la tierra
fui fiel, y viví la experiencia
de la tierra. Que a la tierra ahora
vuelvo, pero que aun bajo tierra
entre polvo, cenizas y humo,
 oiré a la luna,
a la luz, el sol en alto grito,
ramaje de muchachas quebrándose
como árboles, flores como frutos,
la poesía que cae en el cántaro,
y alzo y bebo, y frescura. Y vi tanto,
 oh Dios, vi tanto.

En Florencia, hacia noviembre de 1993, en la iglesia de Santa Croce, vi en alguna parte del piso de mosaico una suerte de epitafio, si mal no recuerdo, escrito en latín. No recuerdo lo que decía ni importa mucho; lo que importa es que la forma como estaba estructurado me dio la imagen para el diseño simétrico del poema. Escrito en verso blanco, los cinco primeros versos son eneasílabos, viene un pentasílabo, se repiten cinco eneasílabos y viene el pentasílabo final. El texto escrito sigue en su primera línea la manera como los griegos escribían sus epitafios: como si le hablaran al pasajero para que recuerde *quién fue* el que yace bajo tierra. En el poema resumo la idea de que fui un hombre fiel a la tierra y la viví intensamente y que aun bajo tierra seguiré con el mismo gusto por la vida: no veré pero desde abajo *oiré* a la luna, a la luz, el grito del sol, el ramaje de los árboles que al quebrarse me recordará a las muchachas, a las flores, a los frutos y a la poesía que al caer en el cántaro me dará, al beberla, la frescura del mundo. Todo queda resumido en un agradecimiento a Dios, porque un hombre que viajó como yo lo hice pudo ver tanto en tantas partes. El verso final quiere dar una sensación de satisfacción honda y de alivio alegre porque el autor siente que al haber visto tanto en el mundo justifica su vida.

ARGENTINA, 1949. Ha publicado diez libros de poemas, entre ellos *Superficies iluminadas* (Hiperión, Madrid, 1996), *Las encantadas* (Tusquets, Barcelona, 2003), *El carrito de Eneas* (Bajo la Luna, Buenos Aires, 2003, y El Tucán de Virginia, México, 2004) y *El despertar de Samoilo* (Adriana Hidalgo, Buenos Aires, 2005). En 2001, Phi, de Luxemburgo y Des Forges, de Québec, coeditaron una selección de sus poemas (*La nuit avant de monter a bord*). En 2007, se publicó en la editorial Shoestring de Londres su antología *Driven by the wind*. De Horacio ha traducido las *XX Odas del Libro III* (Hiperión, 1998) y sus *Odas al vino y al amor* (Caracas, 1999); su versión de *Henry IV*, en colaboración con Mirta Rosenberg (Bogotá, 2003), apareció en la colección Shakespeare por escritores, de Norma. Ha recibido el Premio Julio Cortázar de la Cámara Argentina del Libro y el Premio Teatro del Mundo de la Universidad de Buenos Aires en la categoría traducción teatral. Desde 1986 dirige en Buenos Aires el periódico trimestral *Diario de Poesía*.

1. Más de una vez he pensado que el impulso inicial de escribir estuvo oscuramente ligado, aun antes de escribir poema alguno, a la particular relación con el castellano y con la letra impresa que establecí en la infancia. Mis abuelos paternos nacieron en Ucrania y llegaron con sus siete primeros hijos a la Argentina hacia 1917 o 1918 (mi padre, el último hijo, nació un año después); hablaban castellano, entonces, con acento extranjero, y mi abuela era analfabeta en cualquier lengua, de modo que cuando yo tenía nueve o diez años y ella se enfermó, yo la acompañaba casi todas las tardes, le leía cuentos. ¡En lugar de la abuela que lee al niño, el niño le leía a la abuela! La lengua, la literatura, no tenían el aura de lo que pasa de generación en generación, como una suerte de herencia cultural y genética a la vez, sino el áspero signo de lo nuevo. En mi casa, por ejemplo, había un gran mueble que ocupaba toda una pared del cuarto que compartíamos con mi hermana: era una biblioteca, pero tenía empotradas dos camas que se rebatían por la noche; como si mi hermana y yo durmiéramos en dos tomos gigantes de aquella biblioteca. Desde que supe leer, además de leer libros para niños, asaltaba sin mayor orden ni concierto los volúmenes de aquel mueble donde además dormía. ¿Se puede imaginar algo más opuesto a una biblioteca aristocrática? Estos acercamientos a la literatura –más que plebeyos, salvajes– deben haberme convencido de que yo, que dormía en un librero y le leía cuentos a mi abuela, también podía escribir. Además, se me daba bien: hacía en la escuela mis redacciones y las de algunos otros, ganaba los concursos escolares y del club del barrio (más tarde he sabido que este elemento agonal está en el origen de casi todas las literaturas). Escribía, entonces, a pedido, tratando de contentar a mis mandantes, feliz de una

habilidad que mis padres apreciaban, y que seguramente tenía también algo de fuga de una vida sin muchos entretenimientos ni comodidades. Recuerdo luego, con bastante claridad, las primeras cosas que escribí juzgándolas “mías”; no eran poemas: había un cuaderno celeste en el que anotaba unos aforismos, algo así como máximas, que debían ser lugares comunes imitados de otros lugares comunes que leía; había otro cuaderno, azul y de tapas duras, donde intenté escribir una novela a partir del argumento de una historieta que me gustaba. Yo quería escribir, y pensaba que imitando las formas que conocía podía lograrlo. La desmesura del intento y su desprejuiciada cercanía al plagio me parecen hoy una buena herencia; si no hubiera empezado como un bárbaro, probablemente no hubiera empezado de ninguna manera.

De mis primeros poemas, en cambio, no me acuerdo nada; algún día debí hacer el primero, porque a los trece años andaba siempre con mis libretas y llenaba una tras otra. Líneas de amor serían, de arrobamiento y desconcierto y soledad; pésimas, serían. Escribir poemas de amor a los trece años es casi una exudación, no una actividad artística; en algún momento debo haberme hartado de aquello, de mi facilidad para escribir y de mi yo y de mí mismo, y tuve la suerte de encontrarme con los surrealistas y Rimbaud, Jarry, Cendrars, Apollinaire y Carroll. Me entusiasmo la posibilidad de confrontar con algo, contra algo, de asumir unas reglas de juego, trabajar de una manera que implicara no andar con mis ligeras habilidades y pesados sentimientos de un lado para otro.

En suma: yo no podría decir, como Aleixandre, que tal o cual hallazgo “me hizo poeta”; de hecho, creo que se trata de una conquista repetida, no de un logro estable. Uno se busca obstáculos y terrenos resbaladizos, lugares en los cuales sabe que hay más posibilidades de caerse al piso que en otros; y todo el asunto consiste en fomentar la capacidad de buscar esos terrenos, y animarse a pisarlos, y caer sin romperse la crisma. No se hace, en suma, poeta, sino experto en resbalones, en acciones y rituales y terrenos donde la poesía podría surgir.

2. Al responder la pregunta anterior me he ido acercando a esta, ¿verdad? Breton, quizá más en los *Manifestos*, *Nadja* y *El amor loco*, que en sus poemas fue muy importante para mí. Leer, a los quince años leía un poco de todo, con acento en las lecturas comunes de mi generación: Gironde, Neruda, González Tuñón, Gelman, Allen Ginsberg, Pavese, y también Cortázar, Marechal, Calvino y marxismo a carra-das. Pero la escritura automática abría un terreno que se me antojaba más aireado y radical que todo lo demás, abría una puerta al humor, a las conexiones sorprendidas, a un paisaje mental que al fin de cuentas, no teniendo justificación sentimental ni ideológica, tenía que necesariamente empujar, desde el formalismo del procedimiento, a apreciar el valor de la forma “verso”. Sin entender demasiado aún (¿pero qué es, finalmente, entender?), intuí bastante rápido que Rimbaud, Apollinaire y Cendrars eran los mejores poetas del barrio surreal, y como a los dieciséis ya los podía leer en francés (teníamos siete u ocho horas semanales de francés en el Colegio Nacional de Buenos Aires) tuve mis primeras experiencias de audición auténtica del sabor de la rima y el aliento del gran verso libre. Bajo aquel signo llega mi primer libro, *Párpado*, publicado a los veintitrés años con una sonora dedicatoria a Breton.

Luego sobrevino para mí un vacío, del que puede dar cuenta la fecha del segundo libro: 1986, doce años después del primero. *Párpado* había sido, paradójicamente, una experiencia terminal de la que la vuelta atrás no era fácil; el rechazo a lo “literario” y sus retóricas (incluyendo entre estas retóricas la retórica social de los sesenta en la Argentina, pero también todo lo que oliera a sentimental, o folclórico, o tanguero, o elevado, o solemne, o naturalista, o un etcétera demasiado abundante) me había llevado a un callejón sin salida, y fueron otra vez algunas oportunas lecturas las que vinieron a rescatarme; la más importante: Montale. En él encontré yo un regreso al mundo visible y experiencial, una vía singular hacia la representación de ese mundo, sin la chatura de la lengua coloquial ni la pompa de una poesía áulica. Esta relación con la obra de Montale fue exclusiva, casi obsesionante durante varios años; cada vez que quería escribir algo, la pregunta era: ¿cómo lo hubiera escrito Montale? Es obvio que una pregunta así no se puede contestar, porque cada poeta escribe su propio mundo, pero para mí fue una pregunta productiva. De Montale aprendí mucho formalmente, él me llevó hacia el interés por la métrica y el italiano, hacia la lectura del Dante, a reanudar, más tarde, mis estudios de latín. Con el tiempo, mis lecturas se diversificaron mucho, porque empecé a leer y traducir del inglés, a conocer mejor la tradición lírica española de los siglos XIV y XV, etc., pero la figura y la obra de Montale son aún hoy para mí un modelo, un oriente seguro y el objeto de una adoración sin límites. Siempre pienso en él como en un hombre que ha construido por sí solo una catedral (la de Santiago, digamos, o Chartres, por citar mis preferidas).

Respecto de la fabulación de precursores y lectores, yo diría que en una etapa inicial se buscan o inventan precursores (se inventan, porque imagínese usted lo inocentes que Apollinaire y Montale son de que un muchacho porteño quiera hacerlos precursores suyos); en una segunda fase, uno imagina sus lectores: conocedor ya de las propias manías y caprichos, más confiado (atención, sólo un poco más confiado) en su voz, se atreve a imaginar a otros a los que les divierta lo que a uno le divierte, a otros capaces de picar en los anzuelos que uno pone, con paciencia y mala intención, en la línea.

3. Creo haberlo insinuado antes: de algún modo no fue el encuentro sino la toma de una distancia con “mí mismo” lo que me permitió empezar a balbucear alguna cosa, a tener una voz. La poesía necesita una grilla artificial que se superponga a la expresión, surge de los desajustes que resultan entre la expresión y ese aparato artificioso. Para una buena cantidad de poetas a lo largo de la historia, ese aparato “externo” lo proporcionó el metro, o la rima, o los requerimientos de la acción dramática o la narración épica; otra buena cantidad de poetas, de Whitman para acá, se han fabricado sus propias restricciones, han sembrado el terreno con las vallas que querían saltar. Así, mis primeras maniobras fueron en busca de las restricciones formales que yo podría ponerme, las palabras que no iba a usar, las explicaciones que no iba a dar, los asuntos que iba a esquivar, o al menos no atacar de un modo frontal; lo poético, lo establecido como poético, fue mi tabú, y le escapé ya por el automatismo, ya por la reticencia a la efusión y el adjetivo: probaba cuál era el hilo más frío que todavía podía conducir una emoción. Más tarde, y

aún empeñado en tomar distancia de “lo poético”, empecé a meterme con géneros modernamente descuidados a favor de la lírica, como la épica, la poesía narrativa y la dramática. ¿Encontrarme a mí mismo? Pues sí, a menudo como se encuentra a un enemigo, a un ser confuso que amenaza con arruinar el verso con sus tonterías; sobre todo se trata de escuchar, ¿verdad?, de estar atento a aquello que misteriosamente fragua como poesía. Mirando viejas libretas a veces me encuentro con primeras versiones de poemas de quince, veinte años atrás y me asombro de lo laboriosamente que algunos nacieron, cuarenta, cincuenta versiones, muchas de ellas llenas de basura, y veo con curiosidad cómo me fui ciñendo a lo que funcionaba, ensayando, descartando, hasta que aparecía un poema terminado, tal vez el mejor que yo y mi asunto podíamos dar en ese momento. No sé si he avanzado algo; tal vez ahora descarto un poco (sólo un poco) más rápidamente, con mano más segura; tal vez haya ido aprendiendo a reconocer lo que tiene posibilidades en el seno de lo más absurdo posible. La aparición de la objeción interna “no, no puede ser, es una locura” es casi siempre la señal de que se está en la buena senda.

Dar recitales, publicar, también afianza la toma de riesgos: una sola opinión favorable de alguien que uno estima mucho vale un libro. En un pasaje de *Josefina la cantora*, Kafka dice que cascar una nuez no es realmente un arte, y en consecuencia nadie se atrevería a congregarse un auditorio para entretenerlo cascando nueces; pero si lo hace y logra su propósito, entonces ya no se trata meramente de cascar nueces; entonces sí, tal vez, empiece a ser un arte, en el que el cascanueces debería mostrarse incluso un poco menos habilidoso que los demás, para arrancar a esa práctica de lo que cualquiera podría hacer. Ese pasaje de Kafka dice ciertamente lo que pienso y lo que busco. Siento que me he atrevido a convocar a un auditorio, empezando por mí propia mano escritora, sin tener nada especial que decir, de puro inconsciente; y que en el curso del espectáculo he ido descubriendo algunas reglas de mi arte, no unas habilidades, sino unas limitaciones especiales o, lo que es lo mismo, mías. No sé si esto será “encontrarse a uno mismo, al cabo de los años, en la propia voz”. A tiro hecho, me doy cuenta de que hay algunas constantes en mi trabajo, una aversión a la expresión media –medio natural, medio literaria–, un gusto por la reflexión, por la exactitud y por la hipérbole, por la velocidad de las transiciones, por la claridad obtenida a fuerza de coquetear con el hermetismo y el sinsentido, por las reglas “duras”, por el *collage* y la heteronomía, por la risa que maniobra en un paisaje (fuera de foco) de dolor. Y bueno, sí, ese tipo caviloso y bromista debo ser yo, por lo menos el mí mismo que le sirve a mi poesía.

4. En *La ansiedad perfecta* hay un poema que es una suerte de *collage* de los improprios y juicios negativos que cosechó la obra de Manet en su tiempo, improprios que empecé a coleccionar en diversas fuentes sin saber por qué me gustaban tanto, hasta que me di cuenta de que aquello que los críticos contemporáneos de Manet rechazaban en su obra expresaba con toda claridad lo que yo quería como cualidades de la mía; no les exasperaba el tratamiento brutal del color, ni la ausencia de las transiciones clásicas de lo claro a lo oscuro, reemplazadas por los gruesos bordes negros o violetas, lo que les exasperaba era la falta de “hu-

manidad”, de “sentimientos”, vale decir, la falta de sujeción a las convenciones narrativas y dramáticas que dominaban la pintura de la época. Puse al hilo todo aquello, sin comentarios, y lo titulé “Ars poetica”; pensándolo bien, creo ahora que no sólo expresaba mi poema ciertas cualidades por mí buscadas, sino también la añoranza de una crítica más perceptiva, aunque sea para enojarse e injuriar floridamente; una crítica más imprudente, que, al menos en terreno de la pintura, parece haber desaparecido desde que los críticos descubrieron que les hubiera convenido comprar cuadros de Manet en vez de denostarlos.

Por otra parte, alguna vez he hecho el experimento de agarrar cualquier poema mío y decir: supongamos que este poema, hable de lo que hable, es mi *ars poetica*; veamos:

San Mateo inspirado por el ángel

Un ángel habla al oído de Mateo
que, viejo, barbado, pluma en mano,
mira el vacío delante de sí. El ángel
no puede estar hablando arameo
porque entonces Mateo no tendría
nada que pensar: copiaría
lo que el ángel le dicta.
Murmura el ángel frases sin sentido
en cuya oscura música celeste
el anciano ve saltar a veces
los peces fugitivos de su tema.

Parece que funciona, ¿verdad? Uno podría pensar que el experimento es tramposo, porque el poema habla de alguien que escribe, y entonces de cajón ha de presentar una idea de la escritura. Pero al azar tomo este otro:

Lo que dijo el taxista de Neuquén a Cipolletti

“Ahí tiene, por ejemplo, al tamarisco,
no sirve para nada, lo traería
algún tarado, vaya uno a saber
pensando qué, ni para leña sirve.”
Pero la mole negra junto al río
tiembla de orgullo:
con sus negras espinas retorcidas
se burla de la tarde que se muere,
de todos los suaves
pensamientos de este mundo, y también
de los fuertes: de lo útil y lo inútil
se burla y es más firme

su divisa que la nuestra:
*Ni para leña del hogar
ni de la hoguera sirvo.*

Acá no hay nadie escribiendo, y sin embargo también estos versos describen mi idea de la poesía. Tal vez esta proliferación de “artes poéticas” sea un vicio o una costumbre, el resultado de una predisposición anímica o una fatalidad de mi método de trabajo, no lo sé.

5. Creo haber hecho un ingenuo uso del “yo” en la adolescencia, como cualquiera, después haber caído, como muchos, en un rechazo sin fisuras, muy al uso del estructuralismo de los primeros setenta; hoy me parece un recurso más, eventualmente útil. Todavía, una vuelta de tuerca: en mi último libro, *El despertar de Samoilo*, una suerte de ópera bufa íntegramente en verso, para radio o para marionetas, puse en escena a un personaje al que, sin saber por qué, no pude ponerle otro nombre que ese del título, una versión abreviada de mi apellido, con lo cual me encontré con el “yo” más disperso posible, el de un autor teatral repartido entre sus muñecos, proliferantes heterónimos; pero uno de esos heterónimos tenía mi propio nombre. Imagínese, ahí estaba “yo”, pero haciendo y diciendo disparates y enredado en una historia de ogresas, gigantes, fantasmas, sombras y dioses de varios panteones, todos en un siglo xx pasado por la batidora onírica. El juego de espejos me divirtió, e intuyo que esa irrisión de mí era el motorcito que hacía andar todo el asunto, que lo protegía de una caída en el patetismo o el sarcasmo barato. Sólo por dar un ejemplo más claro de lo que quiero decir: ¿puede imaginarse la *Divina Comedia* sin Dante como personaje, un testigo proclive a perder el sentido ante la enormidad de lo que ve? Sería un tratado teológico o moral más, no la inalcanzable cumbre poética y civilizatoria que es.

6. Es difícil describir “mi sintonía” con cada uno de los poetas de mi país que admiro... Gironde, Susana Thénon, Leónidas Lamborghini, Arnaldo Calveyra, Mirta Rosenberg, Daniel García Helder... y también muchos jóvenes que escriben hoy en Argentina, como Sergio Raimondi y Martín Gambarotta... son tantos; si abrimos el espectro a la lengua, ya son directamente incontables, con Vallejo, Lezama y Lihn a la cabeza; no sólo aburriría, creo, una lista, sino que además habría que destacar que no se trata de una serie de iconos inmóviles, ni de una lección que cada cual me ha brindado de una vez; cada libro de cada uno y aun cada lectura de pronto me hacen saltar de la silla, de emoción y sorpresa; más que una sintonía o afinidad, a veces parece un choque eléctrico.

Empero, yo quisiera recoger su desafío, intentar describir de una sola pincelada algunas lecciones recibidas: de Gironde, la alegre energía de sus escenas y el poder del impulso poético para tornar significante incluso al sinsentido; de Susana Thénon, la posibilidad acabada de un uso artístico, no folklórico, no complaciente, de un lenguaje argentino (es la mejor expresión, de lejos y sin el reconocimiento debido de la segunda oleada de la vanguardia en Argentina); de Lamborghini, la lección impresionante de lealtad a una figura de poeta que

jamás condesciende al figurón, que jamás “se la cree”; de Calveyra, la artesanía delicada, la lengua original y prístina y llana, pero, a su modo, inventada en el laboratorio de la distancia; de Mirta Rosenberg, la expresión matemática, musical, casi aforística, ocasionalmente iluminada por el detalle que, con delicia, ocupa el sitio de la imaginación; de García Helder, bueno, de Helder creo haber aprendido casi todo lo que sé, que, si no es mucho, al menos es demasiado para contarlo en unas líneas (era lo que les pedían a ciertos aspirantes chinos a determinados puestos en época imperial; les daban papel y tinta y les pedían que escribieran todo lo que sabían).

7. Yo he tratado de lidiar con mis fantasmas y seguir mis tentaciones con método, pensándome como un investigador en su laboratorio, con el problema agregado de ser yo el observador, el reactivo y la reacción, o, si prefiere, el entomólogo y el bicho, el soñador y el sueño y el amanuense de ambos; son muchas funciones: definir mi lección, dejémosle algún trabajo a un hipotético lector.

8. La poesía y la gran prosa, que proviene de la poesía, son fuerzas determinantes de la vida del hombre sobre este planeta; en tiempos de desconcierto (y probablemente, todos en alguna medida lo sean), la poesía es creadora de sentido, en tanto no es esclava de sentidos preestablecidos. La poesía no es razonable, pero la razón tampoco es del todo razonable, y en eso la poesía lleva la ventaja, pues sabe que es un juego, un juego abierto a la intuición de los problemas de este tiempo, un juego enemigo de la esclerosis del discurso, que es la peor de todas, porque mina la única herramienta que tenemos para pensar y para entendernos cada cual a sí y a los demás. No es ningún secreto que el retrato verdadero de nuestra época está en la poesía de Vallejo, en el *Ulysses* de Joyce, en las parábolas de Kafka. Los demás discursos, desde el psicoanálisis hasta la historia pasando por la filosofía, han de excavar allí, pues allí está la cantera.

9. En el curso de la escritura de cada libro, por lo menos de aquellos cuyo trabajo tengo más presente, digamos, de *La ansiedad perfecta* para acá, en algún momento, decía, sentí que la señora Musa tenía a bien hablarme; lo más disparatado y excesivo, lo imposible, se hacía entonces posible, lo informe y tentativo daba paso a algo que parecía tener la estructura de un cristal, sin tornarse por ello rígido, conteniendo de algún modo las dudas y las preocupaciones que le habían dado origen. Ponerle un nombre a un gato, creo que es Eliot quien lo dijo, es una función poética: pues a veces me ha parecido que lograba ponerle un nombre al maldito gato; o, lo que es más raro y menos defendible, pero que realmente sucedió, me ha parecido adivinar el nombre verdadero del gato (y sin que Yahvé me lo soplara, como le sopló a Adán cuando Adán compitió con Samuel por adivinar los nombres de los animales).

10. Hay un momento decisivo en mi formación, cuando, después de vivir un par de años en España, volví a mi país a principios de los ochenta; por un lado, yo había descubierto que en España no podía escribir: uno baja del avión en Barajas

y le parece que allí se habla castellano, se habla lo mismo que en el propio país; a muy poco andar, descubre que no es así, que la propia lengua allí no funciona, que es algo así como una colección de inadecuaciones y de errores, que dejó de ser el instrumento flexible y seguro que solía ser, que sólo se puede hacer piruetas sobre terreno firme, o en todo caso sobre una cuerda cuyos extremos uno sabe a qué postes está atada. Trabajé un tiempo en una agencia de publicidad y un día me enteré de que mis compañeros me llamaban, sin mala intención, con afán meramente descriptivo, “el mudo”. Así es: fuera de mi mundo de referencia, del mundo de quienes compartían mi historia y circunstancias, yo era mudo. Por otra parte, al regresar a Argentina, me encontré con un *mainstream* literario muy curioso, con un predominio de un neorromanticismo y un neobarroco que eran muy contrarios a mis inclinaciones; del primero rechazaba todo, desde los asuntos hasta la figura de poeta que preconizaba, del segundo, aun compartiendo la admiración por Lezama y convencido de que Perlongher es uno de los grandes de la lengua castellana, me disgustaba la vulgata, la proliferación de una escritura para consumo universitario e ilustración de la teoría. Creí posible una opción, y me tocó afirmarla, juntarme con quienes tenía una sintonía, hacer con ellos, a poco andar, una revista donde el *mainstream* argentino del momento no estaba negado pero tampoco seguido servilmente; no nos fue mal, y el tiempo permitió demostrar, creo, que no se trataba del montaje de una tercera máquina de guerra, sino de un espacio plural en el que la poesía latinoamericana, que no participaba del enrarecimiento extremo del panorama nacional, dio una chance de airear un poco el ambiente.

Retomando su pregunta: por un lado, la estadía española me mostró cuán dependiente era yo, como poeta, en la práctica, de mi medio; por otro, mi sensación de aislamiento al regresar me mostró cuán necesario me era no sólo vivir en mi país, sino generar en él un ambiente propicio a mi escritura; *Diario de poesía* fue ese ambiente, el ámbito optimista y eventualmente un poco peleón en que volví a escribir y empecé a traducir, a hacer una labor de lectura y crítica más intensa, a conocer mejor la poesía latinoamericana, que tan mal circula bajo la forma de libro entre nuestros países; empecé, en suma, una etapa que uno podría describir, usando los términos de su pregunta, como más “abierto al mundo”.

11. Fíjese que yo no veo tanto que estemos en una era de descreimiento, sino en una hora de muy malas y peligrosas creencias. ¿No es una desgracia que tantos ciudadanos estadounidenses hayan creído que para proteger a su país lo mejor era votar a Bush, o que haya tantos convencidos de que cuantos más infieles maten más derecho marcharán al Paraíso? La poesía, al menos, no mata a nadie; y si bien, *Auden dixit*, no puede salvar al mundo puede hacerlo más digno de ser salvado. Hay diferencias evidentes, pero no una contradicción insalvable entre el aforismo de Valéry y la urgencia parriana; en ambos casos, se piensa a la poesía como el lenguaje que de veras nombra, y eso es exactamente lo que es.

El miedo, o el recuerdo del miedo,
o la conciencia de no haber tenido,
en realidad, el miedo suficiente.

Condorcet escribió que no entendía el sentido de escribir en verso, enredando lo que se podía expresar claramente en prosa. Esta observación, tan ciega cuanto radical, me sugiere otro experimento: reescribir “claramente” este poemita y ver qué sucede. Uno podría poner, por ejemplo: “De pronto recuerdo el miedo que tuve en determinadas circunstancias, y tomo conciencia de que no fue un miedo proporcional al tamaño del peligro que corrí”. Oops, el poema se ha ido por el agujero, lo que queda es de una espantosa banalidad; claramente, la glosa resultante de mi “experimento Condorcet” no es la misma cosa dicha más claramente sino otra cosa dicha de un modo súper ramplón. Eso podría abrir paso a considerar qué es lo que la glosa dice que aniquila el poema o, lo que es lo mismo, qué es lo que *la forma* del poemita decía que la glosa no dice. Veamos: el poema, para empezar, iniciaba con “el miedo”, no tenía un sujeto ni un verbo conjugado (yo recuerdo); el recuerdo aparecía como sustantivo, y no en primer lugar, sino en segundo, después de “el miedo” mismo y antes de “la conciencia”. En el poema, no había el relato de una acción o dos acciones sucesivas, sino tres “cosas” coordinadas por dos “o”. Los tres términos ligados mediante los “o” adolecen una gradual expansión: tres sílabas para “el miedo”, siete para “el recuerdo del miedo”, dos endecasílabos completos para la conciencia de no haber tenido, etc. ; dicho de otro modo, al principio se trata casi de unos ladridos con su repetido acento en e (*miédo, recuérdó, miédo*), sólo después hay un poco más de variedad y expansión, cuando viene, justamente, lo peor: no importa cuánto miedo se haya tenido, no era suficiente. Fue escrito hacia 1982, poco antes de acabar la dictadura, cuando uno se paraba a pensar y empezaba a calibrar (a calibrar más o menos porque yo creo que del todo era y es imposible) hasta qué punto se había salvado por un pelo del infierno de la tortura y la muerte, y no podía terminar de entender cómo había sobrevivido sin volverse loco de pánico; surgió, raramente, entero y armado, como Atenea de la cabeza de Zeus partida de un hachazo. Es un poemita un poco seco y habitado por sólo tres abstracciones, un caso raro comparado con mis otros trabajos de esa época, más lujosos en el manejo del sonido y las imágenes, composiciones de quince o veinte versos que acumulan imágenes y conceptos, saltando de una cosa a otra, como queriendo ganar la pelea con una seguidilla de ganchos de derecha e izquierda, propinados uno tras otro, sin dejarte pensar. Acá, siendo el poema más breve, es todo lo contrario, se va masticando el miedo lentamente, quiero decir que se expande a medida que se lo mastica. Se me ocurre que el miedo no tiene predicado porque no puede tenerlo, porque es como una alucinación, el predicado implícito es “existe”, “es”, “está”, o bien hay una secreta anacrusa, el antiguo “oh” poético; el miedo está, en suma, fijo, o tal vez sea uno el que se queda paralítico ante él, sólo atina, en lugar de repetir “el miedo, el miedo, el miedo”, a intercambiarlo con su versión presente, renovada (el recuerdo, “che nel pensier rinova la paura”) y luego su amplificación, la conciencia de lo insuficiente de aquel miedo. Todo esto es lo que se pierde en el “experimento Condorcet” y lo que eventualmente estará

dando vueltas por ahí si el poema está logrado. Es por estas cosas que escribo poesía, porque creo en la potencia significante de la disposición de las palabras, en el imperio de la elipsis, en la música de las letras y las palabras, en el ritmo de los versos y de los espacios que separan los versos, porque sueño con una expresión que no comente y explique sino que haga presentes las cosas y los sentimientos.

CHILE, 1950. Hijo de madre italiana, ha dicho que el italiano fue su primera lengua y *La Divina Comedia* la primera obra literaria a través de la cual miró el mundo. Ha realizado numerosas acciones de arte, como escribir poemas en el cielo de Nueva York con humo lanzado por aviones; en el desierto de Chile grabó el verso “ni pena, ni miedo”, que puede ser leído desde el cielo. Ha publicado: *El sermón de la montaña* (1971), *Áreas verdes* (1974), *Purgatorio* (1979), *Anteparaíso* (1982), *El paraíso está vacío* (1984), *Canto a su amor desaparecido* (1985), *El amor de Chile* (1987), *La vida nueva* (1994) y el ensayo *Literatura, lenguaje y sociedad 1973-1983* (1983). Obtuvo la beca Guggenheim y se desempeñó como profesor de literatura en la California State University. Ha sido galardonado con el Premio Pablo Neruda en 1988, Premio Pericles de Oro en Italia en 1994 y con el Premio Nacional de Poesía en 1995. Su vasta acción poética se traduce también en antologías y foros dedicados a las nuevas promociones de poetas.

1. No sé si usaría la palabra diálogo. Fue primero que nada un feroz desencuentro. Leía pero me era imposible escribir, y si lo hacía me salía idéntico al último poeta que acababa de leer. Fueron varios “mi primer libro”. A los dieciséis leí *Residencia en la tierra*, nunca, ni de adolescente, me gustaron los poemas de amor de Neruda, pero eso es otra historia, y escribía en mi recuerdo poemas que eran iguales. Es seguro que no lo eran, qué pretensión, pero yo sentía que sí y trataba de hacerme el desentendido, pero sólo lo lograba por unos pocos minutos. La angustia era tan grande que sentía que mi vida entera era un fracaso. Siento que fue esa angustia mi primer encuentro con el poema.

2. Nunca he imaginado lectores, a lo sumo lugares de encuentro donde converso con otros y donde barreras como las de la distancia o de la muerte dejan de ser vallas infranqueables. Es algo concreto: desde los dos años crecí con mi abuela, mi madre había quedado viuda y tenía que trabajar. Ambas eran inmigrantes italianas. Mi abuela siempre consideró que el país al que había caído era una miseria y, seguramente como una forma de saciar su nostalgia, vivía contándonos a mí y a mi hermana menor de Italia y sobre todo nos hablaba de *La Divina Comedia*, no nos contaba cuentos sino trozos del “Inferno”, del “Conde de Ugolino”, “de Paolo y Francesca”, que nos dejaban a menudo aterrados. No es que quisiera instruirnos, éramos muy pequeños para eso, es que necesitaba hablar. Es alguien a quien quise mucho y cuando comentaba de la angustia de no tener una voz era en realidad la angustia de no tener *su voz*. Desde entonces mi referencia ha sido siempre *La Divina Comedia*, porque es el único lugar donde vuelvo a escucharla.

3. Siento que se es ocupado por una diversidad de voces, de miradas, de visiones. La idea de autor me parece cada vez más una ilusión óptica o, a lo sumo, una perspectiva en particular que a veces toma un texto entre miles de otras. Escribir es suspender la vida, es algo real, si tú estás preocupado porque a tu hijo lo han suspendido del colegio porque no has podido pagar las colegiaturas, no escribes. Cuando comienzas a escribir es cuando te olvidas de las colegiaturas impagas, pero por eso mismo se suspende también la muerte. El instante de la escritura entonces es el instante de todas las escrituras. Cuando escribes es exactamente el mismo instante en que están escribiendo Homero, Sófocles, Virgilio, Dante, Shakespeare, Whitman, Pound, Neruda, tu contemporáneo Paulo de Jolly, todos. No se es ocupado primero por el ritmo o la imagen, siempre se es ocupado por la totalidad de las escrituras. No hay influencias, no hay intertexto, lo único que existe es esa simultaneidad. Se dice, y es cierto, que si un solo ser humano muere de hambre es el fracaso de la humanidad entera, de su historia, de su futuro, de todo. Si un poema fracasa, no es el fracaso de un autor en particular, es el fracaso de absolutamente la totalidad de lo escrito. Esa es la angustia poética, un ser humano puede perder la vida por eso.

4. Todo es poesía menos la poesía, afirma en uno de sus artefactos Nicanor Parra. Ese discurso acerca de que el poema es hoy una reflexión sobre el propio poema me produce una profunda decepción. Todo gran poema inaugura un debate encandilado y sin tregua sobre el afuera del poema, si no informa sobre eso no informa sobre nada. Eso es antes que nada el *golpe de dados* de Mallarmé, su interrogación va desde la mirada social sobre el diario y la nueva lectura que originaba hasta las texturas del universo. De todas las derrotas, y en poesía hay infinitas formas de derrota, la del poema que se escudriña a sí mismo me parece la derrota más insignificante.

5. No, no frecuento la primera persona. Me importa sí otro problema. Es la famosa K de Kafka. Uno lee *El castillo* y está K, ¿pero quién es K? Es el intento más desesperado y extremo porque ese alguien improbable que se llama lector vea la vida de ese K, de Kafka, su vida real, su padecimiento real y su muerte, y que la vea en la trama de la ficción que ese mismo K ha construido. De lo que se trata en última instancia es de que la vida sea el único poema, la única obra de arte que merezca la pena ser abrazada y contemplada. Ese es el sueño que levanta toda obra de arte, desaparecer para que veamos el afuera de la obra. K es la máxima expresión en un mundo desgarrado de ese sueño sin desgarrar. En lo que a mí respecta, y en lo que pobremente pueda escribir reclamo la mirada sobre mi vida.

6. Me importa mucho Nicanor Parra. Es posible, creo, extremar aún más la anti-poesía y llegar a la jerga, al localismo absoluto, y al mismo tiempo concebir espacios infinitos, mundos inacabables y regresar al canto. Los poetas bajaron del Olimpo, está bien, pero ya se dieron sus buenas vacaciones, ahora que regresen de nuevo. Que se levanten desde los escombros de las palabras y vuelvan. Que renazca la muerta poesía.

7. Quiero que por lo menos lean el monólogo final del *Ulises* de Joyce. Si alguien lee ese monólogo puede ahorrarse toneladas de aburrida poesía del yo.

8. Trataré de responder con un pequeño ejemplo. Hemos recorrido un periplo que va desde el “Cólera, canta oh diosa, la de Aquiles hijo de Peleo” de Homero y el “Playas canten y bailen” de Isaías, hasta “Metrogas: calor humano, calor natural”, de la publicidad donde ninguna palabra dice lo que dice, donde nada nombra lo que nombra. Vivimos la época de la agonía del lenguaje. El papel entonces del poeta contemporáneo es cargar con sus poemas muertos, y son miles y miles de figuras que desde distintos lugares avanzan a trastabillones entre los bocinazos de los automóviles, entre el ruido de los *mass media*, entre las imágenes de la publicidad, cargando con los bultos de sus poemas muertos para dejarlos en las orillas de un mar que tal vez esté o que no esté. Ese es el radical exilio de la poesía y el silencio que rodea en nuestra época a los grandes poemas, a los grandes poemas muertos que hoy continúan escribiéndose, no hace sino reiterar esa agonía general de las lenguas. La poesía es el arte más frágil porque es lo primero que muere con las palabras que mueren, pero también es el más poderoso porque es el único que puede levantar desde su muerte la imagen borrosa de otra playa donde otros seres que también estarán o no estarán, que responderán o no responderán, que exhumarán los restos de nuestros poemas muertos o no los exhumarán, y que desde aquí podemos llamar el Lector. Pero hemos leído eso, ya lo hemos escuchado, está en el más grande poema de la soledad. Ese poema nos describe una playa y luego la frase de un posible recomienzo. Está en el inicio del Purgatorio de Dante. Hemos imaginado esa playa y luego el monte, hemos escuchado ese: “Que renazca la muerta poesía”.

9. No lo sé. No sé siquiera si habrá un momento privilegiado.

10. He tratado de no ponerme límites por la sencilla razón de que ya vendrán los otros a ponértelos, pero no puedes partir poniéndotelos tú. Es una de las razones de los poemas escritos en el cielo de *Anteparaíso* y de la frase grabada sobre el desierto de Atacama que cierra *La vida nueva*, pero en fin. No puedo entenderme a mí mismo sin mi condición local. Siempre me emocionó esa frase de Arguedas cuando le responde a Cortázar diciéndole: “me siento orgulloso de ser un provinciano de este mundo”. En plena dictadura me imaginaba paisajes infinitos, poemas en el cielo, y era posiblemente mi forma de no enloquecer, pero la dictadura de Pinochet era el dato. ¿Era? Es el dato, es mi dato para siempre.

11. ¿La tribu *Nike*? Creo haberlo respondido en el conjunto de las otras preguntas. El poeta y la poesía deben atravesar la agonía de las lenguas. Ese es el rol que le tocó desde la modernidad tal como en otro tiempo, Homero, Isaías, le tocó fundar la historia. No tiene mucho sentido hablar de la fe en el otro porque el otro y las palabras que lo nombran son también partes de esa agonía general. No hay ninguna certeza y sin embargo hay poemas heroicos. En la época de la agonía de las lenguas, la palabra tribu ha cambiado de acepción y sus palabras son casi inau-

dibles. La heroicidad del poema es su no resignación, léase por favor “La luz del mundo” de Derek Walcott en el *Testamento de Arkansas*. Esa es la tribu.

12. Es un conjunto de tres poemas cortos de *Los países muertos* (Ediciones Tácitas, Santiago, 2006). En el libro van seguidos, cada uno en una página. No tengo muchos comentarios, pero creo que los pongo aquí por eso de la K de Kafka.

Zurita
-Poema de amor-

Y ya casi amanece y no puedo parar
de llorar; de llorar primero por ti
que te enamoraste de un viejo con
Parkinson, y después llorar por
todas las que me tomaron de los brazos
para que no me fuera y yo también
lloraba como cuando niño pero igual
me fui viejo culeado que ni siquiera
tuviste las bolas de matarte y siempre
optaste por ti egoísta de mierda viejo
concha detumadre paloma arrancá,
arrancá palomitay que no te conviene.

Corte. Y entonces

Zurita
-Poema de amor-

Y ya casi amanece y estás despierta
o durmiendo, pero me llamas entre
sueños pensando que quizás he
salido. Esa vez ella me había
sujetado de las mangas del abrigo
reteniéndome y el mayor, tenía algo
más de dos años, me tomaba de los
pantalones y se reía porque creía
que estábamos jugando y después
lloró.
Han pasado treinta y tres años. Miro
y estás entre las sombras.
Él me sujetaba de los pantalones y es
tan pequeño,
es tan pequeñito.

Corte. Y entonces

Zurita
-Poema de amor-

Y ya casi amanece y siento mis
lágrimas correr por mi cara y son
como cuchillos cartoneros las
lágrimas cortándome la cara. Me
hiero y me desangro y mi sangre
está repartida por todas partes
como si me carnearan. Sobre todas
las cosas, en todas las cosas y yo
no puedo, no tengo corazón, no
tengo fuerzas, no tengo valentía.
No es nada ¿sabes?

Duerme

entonces niño, que el mar duerma,
que la inmensa desventura duerma.

Corte. Y entonces

LOURDES VÁZQUEZ

PUERTO RICO, 1950. Es poeta y narradora. Entre sus libros se encuentran, *Sin ti no soy yo* (Puertos, 2005), *Bestiary: Selected Poems 1986-1997* (Bilingual Review Press, Arizona, 2004), *La estatuilla* (Cultural, San Juan, 2004), *Salmos del cuerpo ardiente* (México, 2004, y en edición de artista por Consuelo Gotay, 2006), *May the Transvestites of my island who tap their heels exquisitely* (Belladonna, Nueva York, 2004); *Desnudo con Huesos-Nude with Bones* (La Candelaria, Nueva York, 2003), *Park Slope* (Duration Press, Provicentown, 2003), *Hablar sobre Julia* (SALALM, Texas, 2002), *Historias del Pulgarcito* (Cultural, 1999). *Not Myself without you*, su novela traducida al inglés, será publicada por Bilingual Review Press próximamente. Es ganadora de varios premios entre los que se encuentra el Premio Juan Rulfo de cuentos en la categoría "Literate World" (Francia, 2002). Su libro *Bestiary* ha sido finalista al Premio Foreword for Best Book of the Year, 2004 (EUA) y su cuento "They're looking for us" ha sido nominado como uno de los mejores cuentos publicados en revistas en el 2006 (EUA). Sus trabajos han sido traducidos al inglés, portugués, sueco, italiano, gallego y mixteca.

1. En diálogo con la poesía me reconocí desde que mi abuelo declamaba "Margari-ta, está linda la mar" cada vez que se topaba con alguna de sus nietas. Rubén Darío de nuevo. Ya de adolescente me acerqué a la poesía española, que era más fácil de conseguir en librerías que la poesía latinoamericana; aunque hay que decir que yo me reconocí poeta muy tarde en relación con los escritores de mi generación. Fui bailarina. Estuve bailando por un tiempo hasta que desarrollé una lesión en la espalda. Esa experiencia me empujó a considerar otras formas de expresión; aunque la pura verdad nunca he entendido cómo de bailarina terminé escribiendo poesía y narrativa. Me imagino que fue cuando, por muchos años, pululaba yo en un grupo heterogéneo de artistas, escritores y músicos y me sentaba a escucharlos conversar, debatir, dialogar tomando de alguna forma conciencia de que podía encarrilar mis adivinaciones en la escritura.

2. Entre mi idas y venidas: San Juan-Nueva York, Nueva York-San Juan, me he movido en tres grandes escuelas: la escuela española (la Generación del 27), los extraordinarios poetas mexicanos y la poesía norteamericana e inglesa, encabezada por e. e. cummings, Ginsberg y los Nuyoricans. Naturalmente que, como todos, he devorado en más de una ocasión a César Vallejo, Nicanor Parra, Octavio Paz, Alejandrina Storni, Julia de Burgos, Luis Palés Matos, Alejandra Pizarnik, Guillén el cubano, William Carlos Williams, Emily Dickinson, Edna St. Vincent Miller, W. S. Merwin, Jerome Rothenberg, Ralph Waldo Emerson, Robert Frost

y Anne Sexton por mencionar a algunos. Mi biblioteca personal es una virtual, porque las preferencias cambian a medida que pasa el tiempo. En otras palabras, cada uno de estos poetas ha llegado a mí en distintos momentos y circunstancias de mi vida. Puedo acordarme cuando llegó Octavio Paz y el impacto que tuvo en mi sensibilidad poética, o Anne Sexton y su problemática de la locura y cómo se interpretaba ella en el papel y en sus *performances*. No recuerdo cuándo llegó Palés Matos, pero llegó de alguna forma junto con la poesía cubana; así también la poesía del gran Caribe: Pedro Mir, Aimée Cesaire, Juan Antonio Corretjer junto con la poesía francesa y la italiana. Hubo una gran librería en la isla, un negocio de un argentino cultísimo, y él nos inundaba con toda esta sabiduría. Del otro lado, en Nueva York sí recuerdo cuando escuché a Merwin en un festival de poesía en Nueva Jersey, en el cual yo también participaba y descubrí un modelo de trabajo en el que se traza el cuerpo oscuro sin ninguna bondad; o cuando escuché a Ginsberg por primera vez en uno de los maratones de poesía en la iglesia St. Mark en Nueva York, en los cuales yo también participé. Tenía una personalidad familiar, nada arrogante y llevaba siempre consigo un instrumento de la India que él manejaba de alguna forma. Hablaba y leía la poesía con honestidad, sin bordes arrogantes y eso dejó huella en mucha gente. Escuchar a Anne Waldman, también una de las *beat poets*, quien sabe si la única mujer, es también sentarse en un salón de clases y absorber el contraste del cuerpo y la palabra de esta mujer.

No creo que el poeta invente o imagine a sus precursores o lectores, por lo menos las mujeres poetas no tendemos a ser tan decimonónicas, nos va siempre una sensación de inclusión. Una vez se siente que el poema está terminado, el poeta pasa a leerlo en cuanto chiringullo aparezca.

3. Soy yo. Soy yo en otra dimensión. Algo así como el encanto de la física cuántica. Estamos divididos en mil fragmentos que se vuelven a dividir. Me pasa tanto en la poesía como en la narrativa, lo que escribo, al cabo del tiempo, no lo reconozco como mío actual, sino mío en otra galaxia, en otro ritmo, tal vez en sueños. La imagen y el ritmo van de la mano junto al fauno que nos hace trucos y nos endemonia.

4. Tal vez mi poesía es una reflexión sobre el poema, no una lección tradicional de lo que debe ser poesía, sino el estudio de unos minutos de imagen y ritmo, posiblemente como se desarrolla una pintura o una pieza musical. Las poéticas no se formulan, se van creando, el crítico entonces formula esa poética. El crítico David M. Wolach dice que un aspecto de mi trabajo poético "*is the mastery of repetition, making repetition useful by varying tone, timing, and sequence*". Pues bien, ese símbolo repetitivo crea una imagen que es la que yo deseo que el lector viva, probablemente como se viven las canciones populares. Creo que ese sentido del ritmo me viene de la danza.

5. Confieso que trabajo mucho con el "yo". Parece que eso es un pecado mortal, especialmente en la poesía española y una parte importante de la poesía mexicana; ahí puede que se note la influencia de la poesía norteamericana con el gran

yo de Whitman. El “yo” puede tener múltiples identidades manifestándose en el discurso poético con un poder inigualable, sin sonar sentimentalista. El “yo” tiene la capacidad de trabajar el lenguaje común y transformarlo en emoción densa, suave, radical, inspiradora, transformadora. Un buen ejemplo es lo que Williams escribió en 1913: *I then said / Dare you make this / Your propaganda? / And he answered: / Am I not I-here?*

6. Mi país es un país dividido. Más de la mitad de la población vive en Estados Unidos: específicamente en Nueva York, Philadelphia, Chicago y Florida. Mi sintonía es mucho más abierta a la sintonía de la *intelligentsia culturati* de la isla, que en muchísimas ocasiones se abstiene de pensar que fuera de la isla existe toda otra población puertorriqueña que contribuye con dinero y talento al bienestar de esa isla y que incluye un grupo de intelectuales, escritores y artistas. No obstante, hay gente dentro de la isla que me ha servido de maestro. Menciono a dos grandes poetas contemporáneos: José María Lima y Rosario Ferré. Tanto con Lima como con Ferré he mantenido conversaciones de tanto en tanto y una relación de siglos. Fuera de la isla: Pedro Pietri y Manuel Ramos Otero (ambos ya no están con nosotros), ambos extraordinarios amigos con los que compartí muchas horas de lecturas y discusiones acá en Nueva York. Mi ejemplo es uno más de un escritor(a) que se mueve en la frontera o en el cruce de fronteras: con dos idiomas principales, con múltiples culturas alrededor. La opción que siempre he tenido. Ha sido la mejor de las opciones. Con esta opción estoy *back home*.

7. ¿Los escritores o los poetas examinan esa coyuntura? ¿Habrá escritores que se piensen en un futuro? A mí me parece que es una pregunta que se han hecho los varones en montones de ocasiones, además de amenazarnos con una respuesta. Borges fue uno de ellos. No tengo ahora mismo un ejemplo de alguna mujer escritora que se sienta sobrellevada por su magnífica magia hacia el futuro. Más bien trabajamos la inmediatez y con prisa, porque estamos llenas de muchas responsabilidades. Generalmente andamos con todas las manos llenas de problemas cotidianos y tratando de resolverlos a la vez. La guerra es uno de ellos, porque se nos mueren los muchachos. Esa escritura de la inmediatez es la que yo practico. Un buen ejemplo es el poemario *Salmos del cuerpo ardiente*. Por dos años estuve estudiando la situación del narcotráfico en mi isla, atraída por las cifras escalonantes de jóvenes muertos. Quería escribir un ensayo y lo que finalmente salió fue un poemario que inicialmente se publicó en México y ahora, muy recientemente la artista Consuelo Gotay ha hecho un libro de artista.

8. El poema como el resto de las artes es duradero. Se queda en algún libro o manuscrito, en la memoria de algún ciudadano. Nos da alivio o coraje, nos ayuda a meditar o a resolver, a tomar decisiones, a indagar más allá. He estado en este pasado año en el Festival de la Poesía de Granada, en Nicaragua, y en el Festival de Poesía de Rosario, en Argentina, y en ambos me he quedado alucinada por la acogida del público, por lo intensa y sabia de la poesía allí presentada, por esos futuros lectores que buscaban a los poetas tras bastidores, para seguir la conver-

sación o para enseñarnos algún poema de su pluma, mas sobre todo por la diversidad de la poesía. La diversidad también fue uno de los tópicos en el extraordinario encuentro de poetas de América Latina que organizó el poeta Jorge Boccanera de la Universidad Nacional de San Martín (Argentina) en la Hacienda Las Talas (Argentina). Entre un asado formidable y un café de sobremesa estuvimos trabajando por unas seis horas el tema de las formas y el contenido de la poesía latinoamericana actual.

9. Hoy ya no existen los ismos. La poesía ya no tiene un centro, hay muchos centros. Acá en Nueva York hay unos seis o siete espacios de poesía bastante respetados, ninguno se considera centro del otro. Yo trabajo más de cerca con el Poetry Project y con The Gathering of the Tribes. Trabajo con ellos por su multipluralidad, por el sentido de multiculturalismo, por lo experimental no tan sólo de los trabajos presentados, sino de los talleres que se trabajan. Son definitivamente espacios de respiración y visión y van más allá, acercando poetas con público. Ciertamente mis textos se encuentran en un espacio de privilegio a pesar de la luz y la sombra del lenguaje. El lenguaje: en este caso mi español, a veces salpicado de inglés, me ayudan a valorar y ver la perspectiva desde el Otro. Yo soy el Otro o la Otra. ¿Luz y sombra? No creo. He tenido la ventaja de tener estupendas traductoras.

10. Mucha, sino toda. Mi personalidad como escritora o mi personalidad creativa se mueve con y desde el gran libreto personal y nacional. ¿Qué es Puerto Rico para América Latina? Para muchos, una deshonra, para otros un país luchador. Nuestro conocimiento del idioma se pone en duda y nuestra visión de mundo (si la tenemos) también. No obstante, nuestros artistas son bendecidos, invitados, aplaudidos. Una pequeña isla inmensa de exilios. Es sobre los exilios que trabajo. Sobre la pérdida. Esa pérdida que nos condiciona a todos. Es sobre el refugio, el nuevo o viejo, el que pasa. Es sobre lo que dejamos atrás y por qué lo dejamos. Todas preguntas válidas y que unen a esa masa de inmigrantes latinos en Estados Unidos. La personalidad local se ha esfumado, y me doy cuenta cuando visito la isla, porque mi idiosincrasia ya no es la misma, me observo mucho más tolerante a la palabra y el arte del otro.

11. La tribu lleva experimentando el “sentido de la realidad de los mil demonios” hace rato. Lo asombroso es que los tentáculos de la poesía son como los tentáculos del pulpo gigante que está siendo examinado actualmente por científicos japoneses. Ésta surge, además de la palabra escrita, en cada obra de arte, instalación, pieza musical o danza. La poesía es sostenida por un planeta que es ente componedor y vital y esta es multiplicada en sentimientos. Yo escucho y la vivo, aquél la escribe, aquella otra la baila y el último compone una pieza musical u otro poema, en un intento de “actualizar” o de copiar al otro. La intertextualidad, la noticia del periódico, las cartas, el *email*, un dibujo, forman el *collage* hablado o escrito. El poema tampoco es una coordenada de lenguaje exquisito, el poeta va más allá coleccionando el lenguaje preciso mientras filtra, transforma y traduce conocimientos en pequeños rizomas, dándole una patada al poema épico o al poema de

formas puras. La tribu ahora es vasta y bastante compleja, gracias a esos medios de comunicación, múltiple en idiomas e identidades y de fácil correspondencia.

12. El poema que he escogido es uno inédito, “Carta de una prostituta en Shanghai”. Este poema es parte de un manuscrito en progreso: *Samandar: libro de viajes*. Shanghai para mí ha sido la ciudad del gran misterio. He visto a Shanghai en numerosas películas de Hollywood que llegaban a Puerto Rico —en blanco y negro— con la primera figura femenina en su pelo rubio oro, casi blanco: Marlene Deitrich entre ellas. Películas como *Shanghai Express*, *Lady from Shanghai*, *Half Way to Shanghai*. Fue la ciudad del opio, de la mafia inglesa controlando los puertos y las prostitutas. Es la ciudad más oscura y sucia, blanco sobre negro, negro podrido en más negro. El atascamiento, los excrementos, las epidemias, el sueño del opio, los vagabundos, hoteles de tercera, las mujeres en sus trajes autóctonos de cuellos alto, sin un centavo encima, tratando de comer algún bocado, los niños descalzos y un frío de los demonios. La ópera *Madame Butterfly* no me recuerda a Japón, sino a Shanghai, de alguna manera *Madame Butterfly* es el epítome del sufrimiento de Shanghai. Hay unas estrofas de *Madame Butterfly* en este poema. Este poema es el homenaje a la ciudad, como una ciudad puede ser: bárbara, orgánica, arrogante, despiadada y con una cartografía que pudiera ser simbólica para muchos. Un espacio cargado de emociones encontradas. Pudiera ser además un homenaje al sujeto como héroe anónimo. La carta, esa carta que da comienzos en algún hotel de tercera, trata de encontrar al otro, intentando dar humanidad a ese sujeto, sin hablar del misterio, porque nunca conoceremos el resto del contenido de la carta.

Carta a una prostituta de Shanghai

Toda la noche estuve atascada entre sábanas amarillentas y manchadas de sangre. El calendario marca el fin de los ochocientos, incapaz de notar el cambio de estaciones, incapaz de oler un amanecer montañoso y encerrada en pequeños hoteles de tercera, en cuartuchos que se desahogan cada veinticuatro horas. *No flush toilets*, las heces arrojadas a la calle, allí las heridas abiertas de un vagabundo, *every disease is here in epidemic proportions*.

Más cerca, talleres de reparación de maquinillas, *cheong sam*-bazares-ropa para ocasiones especiales en rojos intensos y brillantes, barberías, joyerías de perlas multicolores, masajistas, mercados al aire libre en donde se acuchillan patos y más patos que adoloridos se enfrentan a los curanderos con sus matojos de hierbas y especies. Más allá oficinas de periódicos dudosos y bares de opio. Arrojas lo que no tienes por una chupada y quedas quieta, mientras el planeta gira placentero. El olvido, la carta, todo ahora lentísimo. Sus negociantes afebrados, decapitados por el mito brindan por el buen negocio. En las mañanas los cadáveres congelados por falta de calefacción se recogen en carromatos para arrojarse al gran río cercano.

Una ciudad es como un caballo desbocado, intentando suicidarse y no puede.

Una casa de té, dos casas de té, tres casas de té. Extranjeros impenetrables y móviles llevándose a la boca un sorbo mezclado con alguna sustancia. Extranjera yo, fantasma violento mas efímero, pintada mi boca con el rojo más fácil.

Shanghai fever y miles de secretarias responden nerviosamente a los toques excesivos del jefe. Enigmático territorio, visto desde un celuloide raído. Puente colgante deslumbrado de sí. Callecitas, pasillos, laberintos. Sinnúmero de teatros.

El teatro, los teatros, ¿a qué va la gente al teatro? Entremos. La oscuridad, el ruido, un cantante sin voz. El olor a podredumbre te impide...salgamos. El dominio público del teatro en galería diaria. Viejas escenas de hombres mal vestidos, eñangotados en el juego perenne de dados. Apenas te miran. Timadores apelando a la suerte.

Estoy en dónde me tocó.

Por el momento camino con un globo de cristal en la mano. Dos ojos fijos es lo que tengo. Cada segundo con los mismos ojos. Apenas soy vista, mas todo el mundo sabe que estoy ahora de camino. A la distancia, la bahía con sus ruidos opacos y torpes, un grupo de marinos mercantes desciende de los botes. Todos fértiles y todos débiles de amor: *Butterfly at length rouses herself, and touches Suzuki on the shoulder; the latter wakes with a start and rises, whilst Butterfly turns toward the baby, and takes him up with tender care.*

Nostalgia de caer nuevamente rendida, después de seguidas muertes.

El viento que acaricia las fachadas de los clubes, los bares, los faroles en donde unos cuantos me esperan: *We came here so early in the morning to find you all alone here, Suzuki, that you might give us your help and your guidance in this our plight.*

Quiero asomarme, mas pretendo mantenerme como pasajera ausente.

Entro a un bar. Todos me conocen y nadie me recuerda. Me piden que me quede, que la noche promete. Yo misma no me prometo. Me desdoble en una cola híbrida y transparente y escribo una carta a mi madre con un precario sentido de fortaleza.

“Querida madre, he llegado a Shangai...” .

ESPAÑA, 1950. Trabaja en Granada como catedrático de Literatura Española e Hispanoamericana. Ha publicado ocho libros de poemas entre los que podemos destacar *Las cortezas del fruto* (Madrid, 1980), *Tristia* (en colaboración con Luis García Montero, Melilla, 1982), *El agua de noviembre* (Granada, 1985), *La condición del personaje* (Granada, 1992), *El impostor* (Palma de Mallorca, 1996), el volumen antológico *Suena una música* (Valencia, Pre-Textos, 1996) y *Ahora, todavía* (Sevilla, Renacimiento, 2001). Junto con García Montero y Javier Egea promocionó a comienzos de los ochenta la tendencia poética bautizada como *otra sentimentalidad*. Su poesía ha sido incluida en numerosas antologías y traducida a varios idiomas. Formó parte del consejo de redacción de revistas como *Tragaluz*, *Letras del Sur*, *Olvidos de Granada* y *La Fábrica del Sur*. Es también autor de numerosos estudios sobre literatura española e hispanoamericana, por el último de los cuales, *El impuro amor de las ciudades*, le fue otorgado el Premio Casa de las Américas de Ensayo (2002). Ha publicado además dos novelas: *Un hombre suave* (2000) y *El prisionero a muerte* (2005) y algunos estudios sobre la ciudad de Granada. Forma parte del consejo asesor de las revistas *La estafeta del viento* y *Anales de Literatura Hispanoamericana* y de la Junta directiva de la Asociación Española de Estudios Literarios Hispanoamericanos. Un libro de aforismos es *Después de la poesía* (Almería, 2007).

1. Mi padre era un poeta aficionado que escribía versos en sus ratos libres, pero era sobre todo un lector entusiasta de poesía e incluso un rapsoda. Le encantaba recitar en voz alta poemas de Campoamor, Rubén Darío o García Lorca. Ni qué decir tiene que la música de las palabras surgida de la voz ronca de un padre cariñoso y admirable fue lo que despertó mi atención en un primer momento. Antes como lector, después en la adolescencia vendría el interés por ensayar yo mismo la composición de esa música.

2. Como primer libro de poemas que fue enteramente mío, recuerdo precisamente una antología de Darío, regalada por mi padre, y una edición de las *Rimas* de Gustavo Adolfo Bécquer, regalada por un primo. Después vendrían los clásicos: Quevedo, Garcilaso, Villamediana, Herrera, Góngora, y más tarde los grandes modernos españoles: Juan Ramón Jiménez, Antonio Machado, Lorca y la Generación del 27, y los franceses: Baudelaire, Rimbaud, Laforgue, Lautremont, Eluard, Prévert, etc. En la Universidad conocí a los contemporáneos hispanoamericanos y quedé fascinado con Vallejo, Neruda, Parra, Borges. Luego fueron años de decantar lecturas, descubrir al gran Cernuda, el último Cernuda, el último Lorca y

a los poetas de la Generación del 50 española, sobre todo a Jaime Gil de Biedma y Ángel González. Y más recientemente, la poesía en lengua inglesa: Eliot, Auden, Spender, Larkin, Carver... También los años de vivir a la sombra del ángel, de disfrutar de la amistad y el contacto continuo de un genio como Rafael Alberti. Una biblioteca se compone también de los coetáneos, pero supongo que serían demasiados como para poder incluirlos en esta respuesta sin que se alargase demasiado.

3. La verdad es que mi voz me suena a menudo a la de mi padre, en sentido estricto –lo digo mejor en un poema– y en sentido figurado. De la Generación del 50 siempre me gustó el hecho de que consiguieron crear una voz coral: poemas e incluso libros de poemas intercambiables. Esto tenía mucho que ver con su momento histórico y con los procedimientos más serios del llamado “materialismo” crítico. Nosotros también conseguimos algo parecido con la “otra sentimentalidad”. Algunos poemas míos se parecen a los de García Montero y éstos a los de Javier Egea y los de Javier a los míos como una gota de agua a otra gota de agua. De cualquier modo, sea mía o de mis deudos, mi voz es la de, como diría Gil de Biedma, un hijo de vecino. No hay nada fantasmal en mi interior que me dicte los versos. ¿Qué fue antes, el huevo o la gallina?

4. Normalmente, las poéticas te las piden para revistas, para antologías, etc. Mi poesía, como buena heredera de una tradición reflexiva en la que se enmarcan los Machado, Cernuda, Borges, Vallejo, etc., es a menudo metapoética. Sin embargo, la mejor reflexión sobre la poesía –y la más breve– que podría darle ahora es la de un aforismo: “Un poema nunca ataca, Aunque lo parezca”.

5. El yo en realidad no existe, está construyéndose continuamente. Toda nuestra vida intelectual –y en parte también la material– consiste en ese esfuerzo de construcción del yo, esfuerzo que no termina con el final de esa construcción, sino que acaba con nuestra muerte. El yo, por tanto, es una obra en proceso constante. Teniendo en cuenta que la civilización occidental se basa –o se ha basado– en la existencia de los sujetos, de los “yos” libres, la poesía es especialmente útil en esa tarea de construcción.

6. He sintonizado con escritores de distintas generaciones, y siempre a través de varios conductos: de una parte la inteligencia, el cultivo de la inteligencia; de otra el vitalismo, es decir, la identificación de la poesía y la vida, la virtud de acercar la vida a la poesía y la poesía a la vida. Escribir tiene sentido para mí si eso me ayuda a vivir mejor o ayuda a que otros vivan mejor, aunque sea sólo un instante. Aunque sea siempre con las limitaciones propias de la vida intelectual o espiritual. Cualquier clase de compromiso, hoy en día, no tendrá efectividad si no es un compromiso interior.

7. Una moral, una moral que se base en el amor a la vida, al arte y a la verdad. Y en el respeto a la historia y a los seres humanos.

8. Bueno, en los sentidos en que he hablado antes, la poesía es importante en la construcción diaria de las subjetividades porque es el discurso de lo íntimo por excelencia. Creo, estoy seguro, de que es útil en este proceso. Por eso no muere nunca, y está presente en la canciones “pop”, en los *graffitis* y en muchas manifestaciones culturales de la más rabiosa actualidad. Hay mucha gente que utiliza la poesía para conocerse, lo que ocurre es que muchos no saben que se trata de poesía, que “eso” es poesía.

9. No sé si entiendo bien esa definición del sentido de la creación, pero con lo que entiendo no estoy de acuerdo en la medida en que me recuerda demasiado los planteamientos de los movimientos de vanguardia. Creo que la misión de la creatividad es la de recrear espacios en donde el ser humano se sienta más libre y más arcángelico, más liberado de las ataduras de este mundo. Y creo que eso se consigue tanto con espacios nuevos como con los espacios de toda la historia. No soy yo el más indicado para hablar de mi poesía, pero como casi siempre ocurre creo que mi último libro, *Ahora, todavía* es capaz de producir felicidad y emoción.

10. Siendo de Granada, España, y formando parte del legado de un poeta, de un escritor como Federico García Lorca es muy difícil no participar del debate regional *versus* universal. Nunca me he considerado demasiado local y sí mucho ciudadano del mundo. Me gustan mi ciudad, mi región y mi país, pero podría vivir en otros muchos lugares con la misma intensidad y proyectándome con la misma facilidad.

11. No creo que la vigencia de la poesía tenga que ser directamente proporcional a su capacidad salvífica, a su sentido demiúrgico, quizá perdido definitivamente, aunque muchos poetas y lectores se empeñen en considerarlo todavía vivo. Creo con Nicanor Parra que “La poesía morirá si no se la ofende”. Y eso, ofenderla, el mundo actual puede hacerlo cada día y a cada minuto. El problema es que la mayoría de los poetas no saben recoger ese guante.

12. Callejón de la isla

...oscuro nido
que suavizó la noche de dulzura de plata.
(RUBÉN DARÍO)

Vuelves
cuando la media noche puso ya cerco a tus ventanas
con un muro de sombra y media luna.
Logras
romper las líneas enemigas por sorpresa
y asentar tus reales en un círculo de luces indirectas.
Vienes
de comprobar, una vez más, que el mundo es triste

y la gente infeliz y rencorosa.

Abajo, en la escalera,
ni siquiera una carta te hace sentir calor
con el misterio, la dulce expectativa
de unos sellos alegres y lejanos,
de una letra apacible e imprecisa.

Hace frío,
huele la habitación a tabaco e insomnio,
a desorden de invierno,
a cubil de animal
que rastrea su olor y lame sus heridas.

Vuelves
cuando la media noche puso ya cerco a tus ventanas
con un muro de sombra y media luna.
Logras
cerrar los párpados cansados, y en silencio
asentar tus reales en un círculo de objetos indefensos.
Piensas
en ese mundo triste, en la gente infeliz,
en la clase de vida que tu mismo elegiste
sólo por alcanzar el umbral de algún sueño.

Y muy de madrugada
en tu ventana brilla solitaria
una luz encendida.

Este poema tematiza la posición moral del personaje poético (el poeta) que lo protagoniza y que, por extensión, podría relacionarse con el autor del mismo que soy yo. Es un poema que, desde el punto de vista formal, construye una estructura simétrica, instalándose en la tradición posvanguardista, en la medida en que elige la libertad del verso y de la estrofa, pero haciendo trampa, como en la mayoría de las ocasiones verdaderamente trascendentes hace esta tradición, porque los versos están medidos y se imita una estructura estrófica clásica, aunque se desconstruya. Elige conscientemente la segunda persona, el “tú”, muy presente en la tradición reflexiva contemporánea (Cernuda, p. ej.) y que de inmediato relaciona al lector con la imagen del reflejo y con la del doble.

La metáfora central del libro es la del hogar considerado como refugio, como cubil de animal que huye y se refugia ahí de un mundo hostil. En este sentido se tematiza también el motivo tradicional del poeta frente a la sociedad y la salida de esta situación negativa a través de la moral estética (“en la clase de vida que tú mismo elegiste / solo por alcanzar el umbral de algún sueño”). Y el poema se cierra con la imagen de la luz encendida (la razón, la creación) en medio de la

noche romántica, pero también irracional y freudiana. Propone, pues, una moral estética posmoderna.

El poema alterna, de un modo consciente, el empleo de un lenguaje coloquial y doméstico con términos tomados del léxico militar, que arrastran ecos épicos y ayudan a elaborar el tono de “épica subjetiva” o “épica de la subjetividad” tan frecuente en la poesía española contemporánea y en cuya tendencia el poema quiere situarse.

EUGENIA BRITO

CHILE, 1950. Es poeta y profesora universitaria. Ha publicado *Vía pública* (1984), *Filiaciones* (1986) y *Emplazamientos* (1993). En 2004 se le distinguió con la Medalla Presidencial Centenario de Pablo Neruda otorgada por el gobierno de Chile. En 2005 obtuvo el Premio Nezahualcóyotl, como reconocimiento a su trayectoria literaria, y el Premio Casa de América en España, por su libro de poemas *Viernes en Jerusalén*.

1. Creo que no existe un primer momento más que en la memoria que elabora mitos de pequeños fragmentos oscilantes. El primer poema es el producto de muchos otros más y además no viene solo, sino con otros que a ratos uno deja, y a ratos no.

Pienso que ese nacimiento obedece a un proceso indeterminable y que contiene en germen a todos los otros, como una puerta que se abre hacia una habitación inesperada.

Y lo que viene a la mente como una necesidad, una compulsión, se traduce en una disposición por ser y por vivir intensamente ese individuo que la burguesía fabrica recortadamente. Por convertirlo en hoja de un volumen que lleva la matriz del deseo y del conocimiento.

2. El diálogo con el libro me amplió el universo: y yo diría que centralmente fueron tres textos: *Altazor*, de Vicente Huidobro; *Desolación* de Gabriela Mistral, específicamente sus *Sonetos de la muerte* y el poema “El ruego” y algunos poemas de Pablo Neruda, a quien no entendí muy cabalmente. (A mis manos llegó *Veinte poemas de amor y una canción desesperada*).

El amor me era desconocido y, con respecto a Neruda, fui siempre admiradora de *Residencia en la tierra*. Pero el lenguaje y el ritmo nerudiano me atrajeron, al igual que su melancolía y desgarró.

Diría que Huidobro me maravilló por el lenguaje y por el vuelo metafísico. Pero Huidobro me gusta completo, hasta hoy. Hay versos suyos que simplemente me dejan muda. En cambio, a Gabriela Mistral la encuentro hosca y ceñuda, aunque admiro su intensidad, reconozco su grandeza. Salvo en *Tala*, específicamente en “La flor del aire”, no hallo sensualidad ni una gota de éxtasis con el mundo, sino siempre dolor, abismos de dolor.

En el teatro, las obras de Eugene O'Neill y todo el drama griego, específicamente Sófocles y Eurípides. Me gustaba particularmente Antígona. Desde los griegos a sus versiones más modernas, como la de Jean Anouilh.

Pero yo escribía con un impulso personal y creo que respondiendo a esos escritores, centralmente para expandir mi mundo y hacerme oír por otros.

Tuve, sin embargo, mucha inseguridad después de leer a Huidobro y más adelante cuando descubrí a William Faulkner, a Samuel Beckett y a Joyce, pensé que ellos lo habían dicho todo.

En poesía aumentó mi inseguridad con el conocimiento de César Vallejo, para mi gusto el mayor poeta en lengua hispana, específicamente su libro *Trilce*.

Los narradores latinoamericanos, más ingenuos y expectantes, me volvieron a hacer pensar en escribir, pero ya de otra manera: en reinsertar, sobre un mundo infinitamente escrito, una huella más, en diálogo con una tradición inmensa y con un futuro que en ese tiempo no era tan oscuro.

Creo que escribí, para cercar el caos y la atormentadora invasión de la experiencia cotidiana.

Fue Huidobro el gran motivador de mi ejercicio literario. Entre las mujeres, me fascinó la narradora de gran talento poético, Emily Brontë. Y creo que un hito, ya en mi adolescencia, fue Simone de Beauvoir.

Junto con eso, me atraía la filosofía existencialista: Kierkegaard, Nietzsche, algo de Heidegger y de Sartre.

También me llamaron la atención los españoles del Siglo de Oro, sobre todo Cervantes y Quevedo. Góngora, un gran esteta, precursor de la poesía de vanguardia. La insondable belleza de San Juan de la Cruz.

Admiré también a Benito Pérez Galdós, hoy muy poco leído.

Detesté a Ortega y Gasset por presumido y preferí al apasionado Unamuno, muy por sobre él. Creo que hay poemas de mi juventud que llevan su impronta, sobre todo la experiencia del vacío, la nada.

Los latinoamericanos del Boom y los previos a él, me ofrecieron con fuerza el español de Hispanoamérica ensanchado. Sobre todo Cortázar, Rulfo, Onetti, Borges y Marechal.

Aprendí francés para leer Mallarmé y Rimbaud, inolvidable y enigmático. Cendrars y su Poema ferroviario, me pareció notable, al igual que tantos otros poetas franceses.

Traduje *Las flores del mal* para mis amigos, ayudada por un diccionario.

3. Ambas caminan juntas, pero no siempre simétricamente. Cuando se impone la imagen como en un dictado, viene ligada con una obsesión, y a ese ritmo obsesivo y reiterativo, yo tengo siempre que matizar y controlar. No siempre lo logro, me supera.

4. Sí, me ha tentado formular atisbos de una poética. Sólo atisbos, lo demás, siglo XXI y después de Mallarmé me parece presumido, mesiánico, fundacional.

Creo que lo primero es la lectura, y con ella el deseo. Con el deseo, la incansable cita: el caudal del texto. La imposición del silencio. El enamoramiento del texto. Hasta conseguir cierta distancia con el objeto.

Cuando ocurre el reencuentro con el texto y apreciamos si ese universo se formula o no, decidimos su vida o muerte. Y luego, la última etapa es la corrección.

No creo que mi poesía sea una reflexión sobre la poesía. Yo creo con Jakobson que hay en todo lenguaje una dimensión poética. Y creo que toda escritura lleva esa dimensión.

Pero los manifiestos de poesía son gestos arrojados de mentes jóvenes, que pensaban en formulaciones literarias específicas, como Breton contra el Realismo, o como Huidobro contra el Modernismo, o como Parra contra Neruda y el nerudismo. Para mí, son una mezcla de agua con aceite. El deseo ilusorio de cambiar los modos de ver la realidad. Se creyó encontrar la verdad y oh, maravillosa equivocación, encontramos un hombre vacilante, unas rocas y quizá la esfinge.

Paradojalmente, el único que algo logró fue Parra: terminó con los “metaforones”, frases hechas al estilo Neruda. Pero fundó los parrismos, algo difícil más no imposible de superar.

5. Me gusta el “yo”. Como gesto retórico, puede incluir a un hablante básico que dramatiza un problema desde “sí mismo”, como lo hice en “Dónde vas”, que trabajé con cuatro “yo” o cuatro “yoes”, e intenté diferenciarlos dentro del texto. Al ocupar ese shifter, se logran efectos más directos, pero hay que tener cuidado con el monologismo.

6. Creo tener una cierta sintonía con varios escritores de mi generación tanto en Chile, como en Argentina. Pero siempre son ciertas afinidades, algunos ecos. El cuerpo textual no es sólo de uno, pero esa dimensión personal ni siquiera el propio escritor es capaz de reconocerla. Entonces, el texto se recorta o se alinea con voces del pasado, en mi caso, a ratos con San Juan de la Cruz en *Filiaciones*, con Huidobro y Lautréamont, por otro, en *Extraña permanencia*.

Yo creo que mis textos se encuentran cifrados por la problemática latinoamericana de la búsqueda del ser en las minorías oprimidas. Cuando hablo del ser, me refiero a una modalidad de la historia que permanece casi en silencio, que no tiene palabra y que se manifiesta de manera gestual. Porque aún está trabajando de manera elíptica y silenciosa, a pesar de las operaciones de “barrido” de la empresa moderna.

7. La de una voz vacía que se instala siempre como un casillero desocupado para observar la historia de la cultura y sus frágiles operaciones identitarias.

No busco inculcar nada, salvo la necesidad de plasmar una mirada arqueológica del instante de un texto. Que viene desde muy lejos, insistente y, a veces, maquillado, pero que busca hallar un lugar en la tan ocupada superficie latinoamericana.

Busco dejar en mis lectores una disposición a hacer su propio guiño parcial para encontrarse con la historia o para modificarla. Y pienso que uno, porque escribe, tiene no sólo una responsabilidad estética, sino ética, hacia la lengua y la cultura en que habita.

8. El poema existe como texto *per se*, pero también en la medida en que es eficiente, interpela como nada las prácticas culturales estereotipadas. Mucho del paisaje

interior del hombre circula en la poesía, en la novela, en el cine, en el teatro y hasta en el ensayo.

Su papel en la historia es desreprimir ciertos códigos de lectura y hacer abrir otros, pequeñas articulaciones visionarias de los tiempos y sus modos de instalación en el poder. Quizá con Foucault diga que es abrir ese dispositivo tecnológico desde el cual se evapora lo humano del hombre y se hace síntoma de una política, una economía. En ese caso, la poesía trabaja con hacer llegar a la conciencia, de manera arqueológica, el inconsciente de un grupo.

9. Intento llegar a ese momento privilegiado, por la luz y la sombra del lenguaje, como tú dices, pero francamente, creo que eso debe definirlo el lector.

Yo puedo señalarlo con claridad en otros textos, mi goce particular con ellos.

10. El vacío del yo, el estereotipo de la persona unificada. Creo que somos corrientes asimétricas de muchos espacios, citas de otro espejo que quién sabe dónde vimos y creo que escribimos para formar una nación particular, para crear una comunidad irreverente, altanera, mágica.

La capacidad de analizar textos, sintagmas, frases, silencios, es la que he dejado libre. Creo que la gente que me ha leído y que ha leído un conjunto de textos, por supuesto, sabe que en la palabra, en la frase, en todo texto, hay no sólo placer, sino ideologías y, a veces, las más estereotipadas. A leer el estereotipo y, al mismo tiempo, a reconocer cuándo ese estereotipo se desmonta, cuándo ya no funciona.

Creo que también la liberación de lo local es un proceso, también he señalado, con muchos otros, la condición periférica y minoritaria de la mujer que escribe, del libro artístico, del poema.

Esto supone elaborar un cuerpo que no descansa nunca, pues siempre se está tratando de llevar hasta la respiración, hasta el más pequeño ruido genético y biológico, a la escritura.

Incluso en los sueños escribo, me despierto y trato de llegar a la computadora, pero la magia termina en pocos segundos. Los textos de uno también son los que no escribó, los orales, los soñados.

Creo que la gente se parece más de lo que piensan los propios escritores y artistas: que son únicos, sufrientes, dotados. Yo creo que todo ser es dotado, pero que los tramados sociales actúan para borrar esa unicidad, esa dote.

Entonces mis textos son bastante reacios a dejarse desentrañar por códigos institucionalizados. Más bien, huyen de eso, como yo, de la familia, de la institución, de la consanguinidad, de la educación, en más de un sentido.

Pero al mismo tiempo que me destrenzo de lo local, me gusta llevar unido a mí lo que amo de mi aldea, valles, colinas, cerros, aires de mi barrio.

No sé si eso me pasa porque no soy tan viajera, no conozco intensamente otros países, pero creo que todo el horror del mundo me ha sucedido aquí y que, paradójicamente, mi mayor instante de felicidad, los momentos felices y más libres, han tenido que ver con la creación, con el arte. Y eso sucede en cualquier lugar, en cualquier tiempo, porque yo creo que esto nos pasa a todos. Pero a mí me ha pasado en Chile, en Argentina, en Paraguay.

Esos son países latinoamericanos, pero más abiertos que el angosto paisaje chileno.

Y eso se lo debo a mi vocación de viajar por la letra, por la imagen y el sonido y se lo debo también a mis amigos, no todos chilenos. Y se lo debo a alguna gente que sigue todavía empeñada en abrir su vida al arte.

Otro de mis modestos aportes consiste en hacer ver la resistencia chilena, casi hasta llegar al sacrificio, a la inmólación. A esto se une el canibalismo, que examino en casi todos mis textos: la necesidad de devorar al otro, de tenerlo por instantes y luego sacarle las vísceras. Eso es muy chileno y yo lo he apuntado con todas sus letras. Cuando lo veo en mí, me da horror, aunque más bien yo trato de moverme en dirección opuesta. Trato de que los locales no me camuflen tanto.

Ese amor por el disfraz, por la medianía, no sé por qué, eso es Chile, por lo menos lo que va quedando de este país, que adora la chatarra, la cursilería, la falsa alabanza, todo eso envuelto en una capa de falso afecto.

11. He aspirado a la pureza como esa vocación por el arte sin atadura, pero fue una inocente equivocación de mi parte. Creo que todo se debate en las grandes metrópolis al servicio de un mercado, un gran supermercado de ideas: poesía y Posmodernismo; poesía y transconocimiento; poesía y homosexualidad; lo *queer* y la literatura, etc. No es que piense que eso no puede funcionar. Pero vamos a llegar a la locura de que hasta Cervantes fue posmoderno; de que Don Juan Tenorio era *queer*, de que existe transconocimiento en Borges.

La gente por razones comerciales y también por egoísmo y cierta necesidad se resiste a pensar que en este mundo hay personas que son extremadamente brillantes, entre ellas Cervantes y Joyce.

Creo que Parra todavía no había visto lo que se ha visto en estos tres últimos decenios cuando escribió eso. Ese “sentimiento de los mil demonios” uno lo vivió y digirió a su tiempo y con su edad. Por supuesto, en la vida hay la miseria, lo siniestro, con el horror que siempre despierto. Y está la grandeza de ciertos gestos, la mayoría anónimos. Por eso, yo creo que uno tiene que hacer su camino pensando en ser coherente con sus deseos y sus pensamientos, sin ser ingenua. Pero tiene que saber mirar esa historia bastante terrible de la que somos testigos todos los días. Y aquí se me escapan las recetas: si luchar por superar la desesperanza que siempre trae ruina y angustia en el ser del hombre?, si buscar seguir siendo portadora de un mundo autónomo, la literatura, que nada va a cambiar, como ya lo sabemos o hacer de la poesía una lucha política de signos profusos, irónicos y pasar de poeta a militante?

Yo viajo entre una y otra cosa, y también llevo la alegría chamánica de generar textos que curan a unos pocos de la rudeza del cotidiano.

12. Ruinas nevadas formando un arco
Pasan por ella volando los pájaros.

Dicen los que saben entender sus historias
Que esas aves precoces y sin duda sabias

Parlotean un signo que aprendieron
de un hombre
que bajaba,
nadando,
más abajo de un témpano
Mas nadie reconoce el sonido del signo.
De la historia es preferible archivar su recuerdo.
Yo amé el lenguaje de las ruinas
Y el arco de los pájaros.
Creo comprender por qué vuelan
Esos sitios nevados
También la sangre alcanza ansiedades corpóreas
Y el frío, tras el ardor, no es más que una
Forma sutil de transparencia.

Este poema figura al final de *Emplazamientos*, el texto que cerca la historia, la lengua, el padre, los padres.

Este poema se amarra con lo que contesté anteriormente. Uno es un testigo de una historia muy antigua y reiterativa. Además, en América Latina, hay una fundación inicial del español sobre el duelo de la conciencia indígena. Pienso, no obstante, con Foucault, que no hay texto que cierre completamente sus sentidos. Que siempre todo saber, todo discurso puede rearticularse y reemerger desde otra forma.

Contrapongo el frío con el ardor, el ardor representa para mí la pasión del viaje humano por organizar su vida y su experiencia. El frío se acerca más a la osamenta, al resto, a lo que permanece. Como la radiografía al cuerpo, observable sólo desde una lámina.

Pero creo que tras lo aparentemente sellado, cercado, tras los “signos ciegos de la lengua”, hay mucho, todavía por pensar y hacer. ¿Generar un nuevo simbólico? Sería bello, una contestación al neoliberalismo. Hay una puerta que se niega a abrir, que por el momento se oculta, o se escurre como el agua, pero que, una vez llegada a ella y encontrando sus cifras, el significante que hasta aquí se refracta puede reorientarse y generar un grado cero del relato ya tan saturado y, en vez de emplazar, resistir, denunciar, abrir una zona más rica para nuestra historia.

VICENTE MULEIRO

ARGENTINA, 1951. Poeta, narrador y periodista. Integró el grupo El ladrillo en los años setenta. Publicó los libros de poesía *Para alguien en el mundo estamos lejos* (1978); *Boleros* (1982); *Pimienta negra* (1990); *El árbol de los huérfanos* (2000) y *Milongas de moso tal* (2004). En 2006 La Casa de Poesía de Costa Rica editó una antología de su obra con el título *El maratonista*. Compiló y prologó la obra del salvadoreño Roque Dalton, con el título *Con manos de fantasma* (1987) y la del español Antonio Gamoneda, *Lengua y herida* (2004). Publicó tres novelas: *Quedarse con la dama* (1994), *Sangre de cualquier grupo* (1996) y *Cuando vayas a decir que soy un tonto* (2004), y el libro de cuentos para chicos *Don Perro de Mendoza*. Es coautor, con María Seoane, del ensayo biográfico *El dictador* (2001), sobre Jorge Rafael Videla. Es editor-jefe de la revista de cultura *Ñ*, de Buenos Aires.

1. Me reconocí en diálogo con la poesía a través del humor infantil, de los chistes entre amigos, de la facilidad para recordar la letra de las canciones de moda y hasta de parodiarlas. En paralelo, en los primeros pasos de la escolaridad, la relación con la palabra me puso a salvo de ciertas notorias inhabilidades. Considero que esas predisposiciones hablan de una protohistoria. Reconozco, también, a pesar de mi pésima caligrafía, un placer inefable en rasgar el papel en blanco con la lapicera, un no sé qué erótico al deslizar la pluma. Después vino el solipsismo, producto de la poco recomendable combinación entre pubertad y horfandad temprana: las palabras bullían en mi cabeza, monólogos interiores disparados, inflación de lenguaje en lugar de embocar un gol en un ángulo, de declararle mi amor a la vecina de enfrente. Así que cuando se me cruzó un poema en una revista de la escuela secundaria, un soneto irregular del poeta argentino Arnoldo Liberman (“Eras esta ciudad, esta tristeza / esta luna de muros desgarrados / desbocados y muertos en la sangre”), sentí que ahí estaba lo mío, que el lenguaje cargaba con una vibración que me concernía aun antes de ese encuentro. Mi primer inmersión en la lectura, durante la adolescencia, fueron los poetas de mi país: una antología de Raúl González Tuñón y luego un libro revelador, *Los nuevos* en una colección que se vendía en los kioscos de diarios; ahí estaban Juan Gelman, Raúl Gustavo Aguirre, Mario Trejo, Alejandra Pizarnik..., distintos registros y poéticas en los que encontraba una increíble familiaridad en contraste con la poesía del Siglo de Oro que nos enseñaban en la secundaria que pude valorizar más y disfrutar mucho años después. Pero digamos que, como primera formación, mi arranque, en los años sesenta, fue netamente “nacional”. ¡Estaban escribiendo y publicando Enrique Molina, Olga Orozco, Juan L. Ortiz!

2. Claro que esos poetas conectaban con otros poetas: con el surrealismo (Molina), con Vallejo (Gelman). El latinoamericanismo en boga acercaba a Álvaro Mutis, a Octavio Paz (los ensayos más que los poemas), por allá aparecía la velocidad sustantiva de Allen Ginsberg. Como lector, la marca es el eclecticismo, leo con placer estéticas que discuten entre sí y creo que mi límite es la poesía hiperintelectual, aquella donde se desdibuja la vinculación entre escritura y experiencia (personal, familiar, amorosa, histórica, política). Mi biblioteca da cuenta de un picoteo desordenado y pasional por la poesía argentina, latinoamericana y universal. Hoy mis libros más sobados son la *Antología poética*, de Joaquín Giannuzzi, un argentino reflexivo que contiene el terror de vivir con el auxilio del lenguaje: “La noche cae con un orden tranquilamente modelado. / Sin embargo, con pena inexplicable, / vivo esta transición como el simulacro de un funeral”; también *Las ocasiones*, de Eugenio Montale, y *El libro del frío*, de Antonio Gamoneda. Pero en cualquier momento el anaquel se mueve. Repasando opciones, elecciones, textos, no me cuesta mucho darme cuenta de que somos hijos rengos de la posvanguardia.

3. Estaba leyendo, días pasados, a una narradora brasileña: Clarice Lispector, que tiene una gran carga poética en su prosa y que hace un gran esfuerzo para “no ser hablada” por otros. Esto implicaría llegar a un punto de inocencia imposible: el sueño de cargar con una cultura y borrarla ¡pero no del todo para que no me quite las armas que he aprendido para pelear por mi expresividad! Supongo que todo poeta sueña con ese inefable punto de cocción. Es, por supuesto, una pretensión incumplible, pero vamos detrás de ella, con el sueño de plantar una bandera en tierra desconocida, como pedía Pavese. Siento, por lo demás, que participo de un lenguaje común, que no me desligo de las palabras de la tribu aunque opte por barrer su hojarasca de charlatanería. En cuanto al trabajo con el poema me suele suceder que la formalización de la imagen me cae con las métricas más habituales de la poesía en español y ahí salgo a combatir, a buscar otras posibilidades rítmicas.

4. Es inevitable que la poesía sea siempre una reflexión sobre su propio ser y su propio sentido, las definiciones cerradas la clausuran, pueden acompañar un tiempo, servir de muletas, pero la verdad es que nunca se pisa el terreno firme. De ninguna manera esto significa desconocer sus instrumentos y su historia.

5. Una poeta argentina contemporánea, Sara Cohen, en su ensayo *El silencio de los poetas*, analiza “Elogio de la lejanía”, de Paul Celan, un poema del libro *Amapola y memoria* que tiene un verso que dice “¡yo soy tú si yo soy yo”. Se recuerda que Celan escribió mil cuatrocientas veces la palabra “tú” y que al respecto Hans Georg Gadamer reflexionó: “resulta a todas luces incierta la identidad del yo y del tú en estos poemas de Celan y, sin embargo, no es conveniente preguntar al poeta. ¿Es poesía amorosa? ¿Es poesía religiosa? ¿Es diálogo del alma consigo misma? El poeta no lo sabe”. En mi poesía aparece la primera persona y aparece el tú pero participo de esa perplejidad.

6. Como está respondido en las primeras preguntas la sintonía con los poetas de mi país es muy fuerte. Lo que más me impresionó con el transcurrir del tiempo es la variedad de registros: el lacerado intimismo de Pizarnik, la celebración del mar, del cuerpo y de la materia en Molina; las entradas en el misterio de Orozco; la inmensa capacidad plástica de Gelman para abordar lo conversacional y escaparle a los riesgos de su obviedad; la lucidez de Giannuzzi para celebrar y agonizar al mismo tiempo. De todos ellos aprendí algo y observando el conjunto, hoy, me siento conectado con aquellas poéticas más trabajosas, más contenidas y destiladas, y menos barrocas.

7. Es imposible saber qué caminos toman las lecturas de los poemas de uno; tiendo a pensar en la poesía como un reino bastante silencioso, que persiste en los márgenes. En este sentido, teniendo en cuenta que los mundos culturales y políticos en la Argentina tienen una incurable tendencia a lo faccioso, a mí me interesaría marcar los valores de una posición contraria: la pluralidad, las propuestas dialógicas, la certeza que es desde la variedad donde se arriba a una química personal.

8. Aun por omisión la poesía dialoga con su contexto, pero no le adjudico un “deber ser” porque eso sería limitarla. De todos modos es inevitable que cumpla el papel ya clásico ante los discursos aparentemente racionales de la política y de los medios de comunicación, esa aplastante maquinaria que tiene el poder de comunicar, de mentir y de regimentar.

9. Mi fe en la incidencia del discurso poético es limitada y me consuelo con la comprobación que cuando pega, pega fuerte, con la certidumbre de que es una causa personal imprescriptible y, reitero, con su lugar en los márgenes.

10. Hay un punto de partida muy fuerte modelado por el clima de época: el cruce entre política y cultura que imperó en los años sesenta y setenta, de la mano del optimismo histórico de entonces. Ese cruce generó formaciones y malformaciones: cantos cívicos tan exaltados como facilongos, epigonismos baratos. En la Argentina el optimismo histórico tuvo un reverso atroz y mientras se crecía con miedo y tristeza el refugio fue el formalismo, cualquiera sea: crítica francesa, neobarroco, neorromanticismo, hiperabstracción, enfermiza proliferación de la cita. Inevitablemente se ha aprendido de todo eso, se han absorbido otras estéticas y se ha salido de un tanguero exceso de color local.

11. La poesía es dialógica aunque sea, como decirlo, “microdialógica”. Uno puede dedicarse a muchas cosas en este mundo; si opta por la palabra hay otro aunque esté en las sombras. Hoy la ilusión del modernismo está puesta en cuestión, la tribu es demasiado “hablada” por el discurso unidimensional del poder político y económico, lo que no quiere decir que desde allí también no se puedan elaborar contradiscursos, dándole vuelta, parodiándolo. La furia civil de un poeta al margen es un acto que oscila entre el grito en el desierto y la botella que se arroja al mar.

Correr, correr y levantar los brazos
mientras brama el estadio. ¿O en el último tramo
abandonar la pista
para reflexionar bajo los sauces
su estética inclinada?

(cuando cruzás la meta ya es de noche
se han retirado el público y los medios).

Se te veía venir a esta derrota
el que corre desnudo
le teme a la llegada.

Elegí este poema porque lo percibo como un punto de condensación de un hombre “puesto en situación” ante la escena contemporánea. Por supuesto que de esto me di cuenta una vez que estaba escrito y corregido. Veo tensiones, lucha de contrarios entre obedecer un mandato externo y guardarse para sí, a sabiendas de que se paga un precio. Digo: la elección de no actuar tal como se nos demanda y asumir sus riesgos. Hay un “tú” polivalente que, pienso ahora, ojalá lo dote de de cierta cualidad abarcativa. Son aproximaciones, ya que en la poesía no interesa el sentido unívoco.

México, 1951. Autor de una de las obras más vastas, originales y diversas de la nueva poesía en lengua española. Su poesía presenta al lector un catálogo minucioso de instantes, animales, plantas, seres, soles y nocturnas revelaciones. Transforma sensaciones en proposiciones visuales, de ahí el trabajo desarrollado junto a artistas plásticos. Dentro de la nueva poesía mexicana es uno de los escritores que muestra un mayor grado de experimentación. Libros de poesía: *Giros de faros* (1979); *El largo camino hacia ti* (1980); *Antes de nacer* (1983); *Tras el rayo* (1985); *Cromos* (1987); *Canto a la sombra de los animales*, en colaboración con el pintor Francisco Toledo (1988); *El libro de los pájaros* (1990); *Materia prima* (1992); *Cuenta de los guías* (1992); la *plaque* *Triángulo amoroso* (1992); y la carpeta con 36 poemas *La sombra de cada día* (1994), con 18 grabados de Manuel Marín. *El corazón del instante* (1998) reúne doce libros de poemas escritos entre 1973 y 1993.

1. Para evocar el impulso inicial de la escritura tendría que remontarme al tiempo en que aprendí a escribir, aunque en la familia nadie sabe cuándo aprendí a escribir; sólo se sabe que cuando fui a la escuela ya sabía yo leer y escribir. O tendría que remontarme a un tiempo anterior a eso, porque sé que yo comencé a cantar antes de escribir. Y no todo lo que yo cantaba era una imitación servil. No sólo hacía variaciones a las canciones populares, sino que inventaba yo otras.

Sin embargo, es indudable que en la adolescencia se da un nuevo despertar a las posibilidades de la escritura que tiene que ver con el descubrimiento trascendente de la opacidad del lenguaje, por un lado, y con el hallazgo fabuloso que supone el darse cuenta de que es posible utilizar el lenguaje (o dejarse utilizar por él) para decir lo que nunca antes habíamos visto, lo que nunca antes habíamos pensado, lo no soñado.

En este sentido, hace muchos años (debe haber sido a finales de 1973) me tocó vivir una experiencia traumática que me confirmó para siempre que mi destino como escritor era la poesía. Para ese entonces yo llevaba un poco más de un año asistiendo esporádicamente al taller que impartía Huberto Batis en su casa. Un taller que lo mismo era de escritura compartida con los demás compañeros, que de lectura y, sobre todo, de conversación.

Resulta que una tarde, al salir del cine Roble en compañía de mi novia y futura esposa, Paty Revah, al llegar al pequeño automóvil que yo tenía entonces (un Renault azul) descubrí, para mi zozobra, que las puertas del auto estaban abiertas: habían sido forzadas y me habían robado todo lo que se podía robar de mi humilde coche. En un instante comprendí la íntima tragedia: se habían llevado mi morral con la paga del mes (uno de mis primeros sueldos como profesor de química), re-

pleto de dibujos y fotografías, pero, sobre todo, se habían llevado con mi morral todo lo que yo había escrito en el año y medio que llevaba asistiendo al taller. ¡Y yo no tenía copias!

Aunque nunca supe bien a bien qué es lo que estaba escribiendo en ese tiempo (algunos pensaban que se trataba de una novela), yo sólo recuerdo que, al darme cuenta de que ya no iba yo a recuperar todos aquellos escritos, y en la más completa desesperación, decidí hacer algo absurdo: esa noche me propuse reescribir todo ese trabajo. Para la madrugada era dolorosamente obvio que semejante esfuerzo era inútil. O casi inútil, porque para mi gran sorpresa, descubrí que después de horas de ardua batalla, sólo había podido rescatar algunos fragmentos que había dejado al margen de la narración. Esos fragmentos eran pequeños poemas.

A final de cuentas aquella fue una noche epifánica: se me descorrió el velo. Donde creí que estaba mi debilidad, estaba mi fuerza: no la narración. La poesía.

2. Si hubiera que hacer una lista de libros de poesía o de los poetas que han motivado mi ejercicio poético, ésta tendría que ser interminable. O bien tendría que intentar responder a la pregunta de otra manera. Porque siempre que se habla de motivadores, de influencias, se piensa en las influencias de los grandes poetas, de los grandes escritores. Y la verdad es que a uno le influye todo. A uno le influye el clima, a uno le influye el estado de ánimo, la salud, la posición de las estrellas, el humor de la esposa, el ruido en la calle, la grasa de la comida, las noticias en el periódico, un buen poema, un mal poema, un poema mediocre, una pieza que ya conocíamos, o una que hemos leído por vigésima vez..., a uno le influye el resultado del partido de basquetbol o de futbol del día de ayer, una película o esa canción que apenas se insinúa a la distancia, los sueños de anoche o una buena conversación. A uno le influye todo. Las influencias no son nada más las obras de los grandes poetas, los grandes maestros. El mundo es la mejor biblioteca y la realidad toda nuestro árbol genealógico.

Sin embargo, la pregunta casi siempre apunta en otra dirección... se nos pide una lista. Así que, ¿de qué poetas podemos hablar? Yo he dedicado mucho tiempo a la poesía. Mucho, mucho tiempo. Yo creo que la poesía le da a uno lo que uno le da. Como todo. Y en una vida dedicada a la poesía, por supuesto que he leído una enorme cantidad de poetas de muy diversas tradiciones; poetas que han escrito en muchos idiomas. Un simple recuento de los poetas que yo mismo he traducido ya nos daría una primera aproximación.

He traducido a una enorme cantidad de poetas de lengua inglesa: desde Emily Dickinson, por quien siento un amor muy especial, hasta W. S. Merwin; desde Allen Ginsberg hasta Walt Whitman. He traducido a Gary Snyder, a Kenneth Patchen, a Robinson Jeffers, a Ammons, a Robert Bly, a Charles Olson, a Lawrence Ferlinghetti. He traducido a Philip Lamantia. He traducido a Robert Creeley, a Robert Mezey, a Julian Palley. La verdad, son tantos. Poetas más jóvenes, a Robert Jones, por ejemplo, a Gary Soto, a Lorna Dee Cervantes, a Michael Palmer. Pero he traducido también a poetas de otras lenguas, como Jules Laforgue, por ejemplo, de quien T. S. Eliot bebió tanto. Y he traducido a Eliot y a Pound, por supuesto. Ezra Pound me enseñó mucho sobre la traducción. He traducido del portugués también, a Fernando Pessoa, que es uno de mis poetas favoritos.

He traducido poesía china. Aprendí el chino para poder leer a los poetas chinos que más quiero: a Su Tung Po, a Wang Wei, a Tu Fu, a Po Chu Yi, a Tu Mu, a Li Po. He traducido con el tiempo, y haciendo un gran esfuerzo, completo el maravilloso Tao Te Ching.

Incluso, he cometido la temeridad –o la barbaridad– de traducir a poetas cuya lengua original apenas entiendo, como el danés Ivan Malinowski, o como Bertolt Brecht. Sin embargo, debo aclarar que en estos casos me he basado en todas las traducciones que he podido conseguir pidiendo el apoyo de gente que sí habla el idioma original. Lo he hecho para traducir poemas que a mí me dicen mucho. Desde luego también he traducido textos budistas que para mí son muy importantes. He traducido completo *El Dhammapada*, por ejemplo. De tal manera que nada más por el camino de la traducción ya podemos ver que el paisaje es muy amplio.

Me gustaría mucho poder traducir del náhuatl y poder traducir más poesía mexicana antigua que la que conozco, porque la poesía que conozco escrita en lengua náhuatl es para mí fundamental. Yo quisiera conocer más y tener más poemas, por ejemplo, de Ayocuan Cuetzpaltzin que es mi poeta náhuatl favorito. ¡Cómo quisiera yo poder leer más y encontrar más poemas de Ayocuan! La lista es interminable. Pienso en los poetas sufíes, en el inmenso Kabir, en Rumi, en Hafiz, en Saadi, en Ibn Arabi, en Omar Khayam. Pienso en los románticos alemanes: desde Holderlin, Novalis, Arnim y Tieck, hasta Rilke, Benn, Celan y Trakl. En William Blake, que es otro de mis poetas de cabecera. Y se me están olvidando muchos.

Debo mencionar también a los poetas latinos y a los griegos: desde Safo y Catulo hasta Lucrecio y Virgilio, del mismo modo que a sus pares contemporáneos: Ungaretti, Montale, Pavese, Cavafis, Elitis, Kazantzakis... Y ni siquiera he mencionado a todos los poetas de mi propia tradición que son los que debería haber mencionado primero, comenzando por Sor Juana Inés de la Cruz y llegando hasta Octavio Paz y mis contemporáneos. José Gorostiza es un poeta definitivo para mí. Jorge Cuesta, Pellicer y Villaurrutia.

De la poesía latinoamericana, Vallejo y Borges en primer lugar. Luego Huidobro que, para mí, es un poeta fundamental. Y José Lezama Lima. Los grandes poetas. Pero hay otros que para mí también son poetas necesarios. Los peruanos Eielson y Moro, por ejemplo; el colombiano Álvaro Mutis; los poetas brasileños, como Murilo Mendes y Drummond de Andrade; las argentinas Pizarnik y Orozco. Juan Gelman. ¡Y luego están los poetas españoles! Jorge Guillén, por quien tengo un aprecio muy particular. García Lorca, por supuesto. Alberti, otro poeta español que siento particularmente cerca; Cernuda, Salinas, Gil de Biedma, Aleixandre, Juan Ramón Jiménez.

Y si nos echamos para atrás, nos vamos hasta la gran tradición. En 1984 yo peregriné hasta Berceo, donde vivió Gonzalo de Berceo, y donde nació el idioma español. Berceo está relacionado con “berceau”, en francés y con “berce”, en gallego, que quieren decir “cuna”. Así que “Berceo” quiere decir “cuna”, ni más ni menos. Allí nació el español. Allí se escuchan aún los pasos de San Millán de la Cogolla. Allí está el soberbio monasterio de San Millán donde se escribieron los *Milagros de Nuestra Señora*. Allí están enterrados “Los siete infantes de Lara”. ¿Qué más se puede decir? Es una tradición hermosa, antigua. Es maravilloso poder formar parte de esta inmensa red.

Pero, claro, el peligro cuando uno comienza a hacer una lista es que a uno se le olvidan muchos nombres, autores y obras. Por ejemplo, respecto a la poesía mexicana, debo mencionar a dos poetas que me son entrañables por razones muy distintas: a José Juan Tablada y a Ramón López Velarde. En cierto sentido, me importan y me interesan y me resultan cercanos por razones casi diametralmente opuestas. Para mí, de alguna manera, López Velarde y Tablada están ocupando los dos extremos, los dos platos de una misma balanza. Veo en Tablada a un experimentador maravillosamente inteligente que me interesa muchísimo, que se interesa en el Oriente, que se interesa en la forma de las palabras, en la forma visual de los poemas, en los juegos de palabras, en la simultaneidad, en las invenciones, caligramas, *haikús*, ideogramas, etc. Todo eso me interesa, y lo he puesto en práctica en mi poesía. Y por el otro lado está López Velarde, que es un gran poeta en otro sentido. Es un poeta del lado del corazón. Un poeta con una sensibilidad extraordinaria con quien siento empatía también, pero de otra manera y por otras razones. Como decía Pascal: “el corazón también tiene sus razones”.

Sin embargo, creo que sería una injusticia tremenda de mi parte no mencionar toda una zona de la poesía que para mí ha sido muy importante (sin dejar de reconocer la importancia de la poesía contemporánea mexicana, o de la poesía española o latinoamericana, o de la poesía norteamericana o inglesa o irlandesa –Yeats, Spender, Hamburger, Heaney, Larkin–) que me ha sido afín y cercana; me refiero a la poesía de los países eslavos, de los países del centro de Europa y de los países escandinavos. Poetas como Czeslaw Milosz, Jaroslav Seifert, como Miroslav Holub, como Vladimir Holan, como Wislawa Szymborska, Tomas Tranströmer, Tomaz Salamun o Vasko Popa han sido y siguen siendo para mí poetas vitales.

3. Si la imagen, en su condición de una aparición en el espacio, (subrayo) es la encargada de dar fe de una de las dos coordenadas fundamentales de nuestra existencia en todo poema, la otra –el tiempo– encuentra su formulación en la música de la poesía. La imagen es al espacio lo que la música es al tiempo. Y la inteligencia de las palabras viene a ser la conciencia de este espacio y este tiempo. Nuestro espacio y nuestro tiempo en particular. Porque la poesía no trata con verdades generales, como la ciencia o la filosofía, sino con la verdad puntual de un ojo que ve y un oído que escucha: de un ojo que escucha y un oído que ve. Poeta es el que oye con los ojos y ve con los oídos y es capaz de cifrar sus hallazgos en la segunda naturaleza del lenguaje.

4. Respondo afirmativamente a ambas preguntas. Por lo que toca a la segunda pregunta, se puede afirmar que siempre es posible leer un poema como si fuera una reflexión sobre el poema mismo; es decir, como si fuera una poética. En este sentido mis poemas –como todos los poemas– se pueden leer también como una reflexión sobre el poema. Sin embargo, existen poemas que, por su naturaleza misma, piden a gritos ser leídos como una poética. Doy un ejemplo que, por un lado me recuerda mis tiempos de químico en el laboratorio, y por otro, atiende a esta capacidad del poema de reflexionar sobre sí mismo. Tomado de mi libro *La raíz cuadrada del cielo*:

Teoría cuántica

I

El calor irradiado –lo mismo por una fogata campestre
que por las explosiones atómicas al centro del sol–
no forma un flujo continuo:
se parece más al latir del corazón
que al pausado tránsito de un río,
porque la radiación procede por saltos cuánticos.

Tal vez nuestro conocimiento
proceda de la misma forma.

Que en el campo de la física
se hayan asignado números enteros
a cada uno de estos saltos,
y que en las distintas tradiciones
existan rituales de iniciación para cada pasaje,
en nada altera el fenómeno fundamental.

Los círculos en el agua clara
se desplazan a partir de la piedra que cae
pero la profundidad del estanque permanece inalterada.

El corazón pulsa por saltos
pero la circulación de la sangre
es una sola y continua realidad.

II

En un tiempo se pensó que los electrones
eran como planetas girando alrededor de un núcleo
–un sol central– y que a su movimiento y a su velocidad
correspondía una órbita, naturalmente.

Sin embargo –para nuestra gran sorpresa–
la teoría cuántica propuso que los electrones
–a pesar de tener movimiento, velocidad, etc.–
¡no tienen órbita! ¿Cómo es esto posible?
Si observamos al microscopio electrónico
un átomo de hidrógeno (el más sencillo de todos)
veremos que la luz misma del instrumento

provoca que su único electrón absorba energía,
se excite, y se salga de su órbita
y esa otra órbita nunca la conoceremos.

La teoría cuántica nos propone
—a diferencia de la mecánica clásica—
que puede existir movimiento
sin trayectoria, sin recorrido y sin órbita.

Al menos, sin un camino conocido,
y —lo que es más importante—
sin un camino que se pueda conocer.

¿No es esto la poesía?

5. Respondo a esta pregunta con dos poemas:

Lírica

Yo
no es más
que un sustantivo.

El viento
que penetra
a mi cuarto es el verbo.

Y mi conciencia
de ser no es otra cosa
que el complemento directo de su acción.

Un sueño del lenguaje

Nada de lo que digo
es sólo un sueño
del lenguaje;

También existe
el que sueña
este lenguaje.

Y, por si fuera poco,
el que lo escucha
y lo comprende.

Nada de lo que digo
es sólo un sueño
del lenguaje.

Porque aquí también estás tú.

6. No tuve la suerte de conocer a José Gorostiza, que es un poeta que para mí ha significado muchísimo. En cambio tuve la buena suerte de conocer a Octavio Paz. Paz es para mí, entre muchas otras cosas, el eslabón con una tradición que me hizo sentir, con mucha fuerza, que lo importante no es un poeta en particular; que ninguno de nosotros somos importantes en particular, que lo que importa es esa tradición continua de la poesía. Una tradición hermosa, una tradición rica, una tradición viva. Un reconocimiento, primero, del ámbito local: la tradición de la poesía mexicana es una tradición que tiene siglos. Pero la tradición de la poesía mexicana no está sola. Forma parte de la tradición de la poesía escrita en lengua española y como tal forma parte de la tradición de las poesías latinoamericana e hispanoamericana y española. Pero es evidente que la poesía hispanoamericana, latinoamericana y española tampoco están solas; forman parte de la enorme, inmensa, bella tradición de la poesía occidental, de la poesía europea. Y, por supuesto, la poesía occidental no está sola tampoco. Forma parte de una tradición mucho más grande, que es la tradición de la poesía, con Oriente y Occidente, que es otra manera de nombrar esos dos hemisferios que conforman nuestro cerebro: dos partes de un todo. Claro que todo esto que digo no es nuevo. Esto no acaba de comenzar. Tiene milenios. No sabemos cuántos... muchos, intuyo que mucho más que muchos. Hemos hallado pinturas rupestres que datan de treinta mil, cuarenta mil años atrás. Tallas que rebasan estas fechas por mucho. Y no hay razón para pensar algo completamente distinto de la poesía. Así es que, conservadoramente, si le damos más o menos las mismas fechas que los trabajos visuales más antiguos que conocemos, podríamos estar hablando de una tradición de treinta mil o cuarenta mil años. Sin embargo, yo creo que es mucho anterior. Y no creo que sea una mera casualidad el hecho de que los seres humanos hayamos estado haciendo esto durante tanto tiempo. No creo que sea una chiripada, un *serendipity* como se dice en inglés, que generación tras generación, cultura tras cultura, pueblo tras pueblo, idioma tras idioma, comunidad tras comunidad, hayamos hecho y sigamos haciendo poesía. Es absurdo pensar que hemos estado dedicando tanto esfuerzo a algo que para nosotros, como especie, no tiene sentido. Paz avivó mucho en mí la noción de continuidad. Le dio a esa noción la forma de “la tradición de la ruptura”, así le llamó. En el arte de nuestros tiempos un artista rompe con sus padres y con sus abuelos precisamente para continuar la tradición de los padres y los abuelos. Y, en ese sentido, yo no fui la excepción. Yo tuve muchas disputas y muchas discusiones con Paz. Y todas esas disputas y esas discusiones no eran más que la ruptura que garantizaba la transmisión, que garantizaba que la tradición continuara. La tradición de la poesía sigue viva.

7. No lo sé. Me gustaría pensar que la extensión y la calidad del trabajo hecho, de una vida dedicada a la poesía, podrían transmitir el siguiente mensaje: la poesía

es posible. Todavía es posible la poesía. Está en nosotros ejercitar nuestra propia creatividad. Está a nuestro alcance. Esta honda capacidad nos pertenece a todos como nuestro patrimonio humano y natural. Sin embargo, pretender saber cuál sería la lección de lectura y escritura para las siguientes generaciones no sólo me parece ocioso, por una parte, sino que me parece extremadamente vanidoso por la otra. Queda claro que las consecuencias de toda acción, como muy bien lo supieron ver los indios —y de allí la idea del karma— son infinitas. ¿Cuáles son las consecuencias del primer viaje de Colón? Es demasiado pronto para decirlo.

8. La poesía es una forma de vida. La poesía es la yoga del lenguaje. La poesía es el filo cortante de una esfera. La poesía es el camino más corto para llegar hasta aquí. La poesía es el reencuentro necesario de la pintura y la música en el campo abierto del lenguaje. La poesía es una verdadera conspiración que el deseo de la palabra y el minotauro de la imagen han pactado en el hondo laberinto del oído. La poesía es lo que queda una vez que el poeta y el poema se han ido y no resta más que la verdad.

¿Y el poema? El poema no disputa con nada ni con nadie. El poema es sólo una cajita de música construida en silencio con imágenes pintadas por los cuatro costados donde vive un monstruo: el lenguaje. Una cajita de música construida con palabras que no deja de emitir significado.

9. ¿Qué momento? Este momento. No hay otro. Todo consiste en ser capaces de ver lo que hay que ver en este momento, de escuchar lo que es necesario escuchar en este momento. Lo que importa es ese grado de atención que nos deja ver, nos permite escuchar la llamada. Y ese grado de atención no es más que una manera de decir: estoy aquí, al pie de las palabras, estoy aquí, despierto. En este instante. Este ha sido, es y seguirá siendo el tema. Pero la puntualidad flamígera del instante se halla siempre contrapunteada por lo que el poeta galés Robert Graves llamaba el único tema de la poesía, “El Tema” (así, con mayúsculas) de toda la poesía: el nacimiento, la vida, la muerte y la resurrección del Dios del Año. A veces el Dios puede referirse a su ciclo diario como el Sol desde una aurora hasta la siguiente; a veces, a su ciclo anual, desde el solsticio de invierno hasta el otro solsticio de invierno con los meses como estaciones de su avance (doce meses, como los ciclos de doce libros que he ido recogiendo); y otras veces a ciclos mucho más grandes, como al ciclo de cincuenta y dos años que constituía la base del sistema calendárico mesoamericano, y que a mí me dio pie para estructurar uno de mis libros más complejos: *Cuenta de los guías*.

Pero, a final de cuentas, ¿qué quiere decir este momento? Parece que es algo que tiene que ver con el tiempo... pero tengo mis dudas. Sospecho que este preciso y precioso momento no tiene nada que ver con el tiempo.

10. Yo nací en una ciudad que se llamaba la Ciudad de México, y que contaba en 1951 con poco más de tres millones de habitantes. Hoy cuenta con más de veinte. En una vida, en cincuenta años, la he visto pasar de tres millones ¡a veinte!

Es espantoso, pero es real. En cierto sentido, el lugar donde yo nací era otro. Allí está, pero ya no es. Y yo no tengo ya un lugar a dónde regresar. El lugar en

que yo nací ya no existe. O sólo existe, como dice Reverdy, en los poemas, en la medida en que la ausencia es la madre de todos los poemas. Vivir en la ciudad de México y no tener una visión apocalíptica es casi imposible. De hecho, la mayor parte de los poetas mexicanos contemporáneos se han entregado alegremente a una visión apocalíptica. Yo, por mi parte, no lo veo con esos ojos, aunque reconozco que sí me embarga una profunda tristeza, una gran melancolía y una sorda desazón en ocasiones. Como digo en uno de mis “Antipaisajes”:

No es por nada

Máquinas poderosas de los cielos,
vivimos bajo presión en esta ciudad
a punto de desmoronarse por completo.

Es verdad que todavía
podemos captar un sesgo de belleza
en el zumbido de los teléfonos,
en el guiño de los semáforos
o en los cables de luz.

Que podemos contemplar
la inmensa cola de automóviles
y sus respectivas sombras
como un reptil capaz de convertirse en oro,
como una obra maestra.

Pero en las noches,
cuando nos retiramos a dormir,
¿quién nos quita
esta sensación de desamparo?

Mi relación con la Ciudad de México es muy complicada. porque la ciudad es muy complicada, pero también porque el poeta es muy complicado. Aquí cabe citar a Borges, cuando dice: “No nos une el amor sino el espanto. Será por eso que la quiero tanto”. Yo nací en una terrible ciudad maravillosa que me ha permitido abrirme al mundo. Y aunque debo reconocer que, en cierto sentido, me es imposible vivir en la Ciudad de México, debo reconocer que también me es imposible no vivir en ella. Las dos cosas al mismo tiempo. Como en el famoso poema de Kavafis, yo sé desde hace mucho tiempo que a donde vaya, llevo la ciudad conmigo. Hace mucho que lo acepté. Y lo acepté de todo corazón.

En este sentido, creo que mi poesía está estructurada en una gran medida justo como está estructurada la Ciudad de México. Primero que nada, con un centro. Luego, con cuatro calzadas saliendo de este centro. Es decir, mi poesía está orientada. Sólo que este centro, lo mismo que estas cuatro calzadas, funcionaron así hace mucho tiempo. Por lo mismo, están ocultas, en lo más recóndito de mi

poesía. Las hago explícitas cuando puedo. Pero la mayor parte de las veces no son explícitas. Sin embargo, allí está el centro antiguo de la Ciudad de México. Y encima de esto hay una serie de capas telúricas como en las pirámides mexicanas, que sabemos que fueron construidas capa sobre capa, como muñequitas rusas, como cajitas chinas. Hay encima de la ciudad de Tenochtitlán una primera ciudad erigida a las raudas carreras por Hernán Cortés después de hacer tabula rasa de la ciudad anterior. Pero tenemos que recordar que ese valle ha estado habitado desde hace muchísimo tiempo. Estuvo habitado mucho antes de que llegaran los aztecas. Y en este sentido, yo veo en mi poesía al menos el anhelo de algo mucho más antiguo que el México prehispánico... mucho más viejo que el México azteca o náhuatl; porque lo prehispánico se puede extender hasta el Génesis... Y luego está la ciudad colonial. Como está en mi poesía la tradición castiza, castellana. Están en mi poesía las formas tradicionales, canónicas, de la poesía escrita en España y después, en las colonias americanas. Está también un siglo XIX desastroso... que también está en mi poesía. Y un siglo XX rico, complicado, aceleradísimo, experimental, vanguardista, abierto a todas las dimensiones del instante. Así es como veo yo a la Ciudad de México. Y también así es como puedo ver mi poesía. Puedo ver numerosos planos superpuestos. Y latiendo al fondo de todos esos planos superpuestos, un esquema tradicional, es decir, original.

11. A esta pregunta respondo también con un poema:

Mi tribu

La tierra es la misma
el cielo es otro.
El cielo es el mismo
la tierra es otra.

De lago en lago,
de bosque en bosque:
¿cuál es mi tribu?
—me pregunto—
¿cuál es mi lugar?

Tal vez pertenezco a la tribu
de los que no tienen tribu;
o a la tribu de las ovejas negras;
o a una tribu cuyos ancestros
vienen del futuro:
una tribu que está por llegar.

Pero si he de pertenecer a alguna tribu
—me digo—
que sea a una tribu grande,

que sea una tribu fuerte,
una tribu donde nadie
quede fuera de la tribu,
donde todos,
todo y siempre
tengan su santo lugar.

No hablo de una tribu humana.
No hablo de una tribu planetaria.
No hablo siquiera de una tribu universal.

Hablo de una tribu de la que no se puede hablar.

Una tribu que ha existido siempre
pero cuya existencia está todavía por ser comprobada.

Una tribu que no ha existido nunca
pero cuya existencia
podemos ahora mismo comprobar.

12. Elijo un largo poema que se titula “Antes de nacer”. Las iniciales aluden al A. D. N. en el que está cifrado el código genético. Fue escrito durante la década de los setenta y publicado en 1983. Más tarde, fue recogido en mi primer ciclo de doce libros publicado por el Fondo de Cultura Económica. Es el poema con el que termina el libro.

Puede parecer irónico o paradójico que el libro termine con un mundo prenatal. Pero no sería ni paradójico ni irónico si, por ejemplo, aceptáramos que el viaje se hace, a final de cuentas, hacia las fuentes: si reconocemos que el viaje es un viaje de regreso. En cierto sentido, todo el arte es un viaje de regreso. Es un viaje de retorno al país natal —así se llama el hermoso libro de Aimé Césaire: *Cuaderno de un retorno al país natal*—. Todos los poetas andamos buscando nuestro país natal. Hemos estado buscando la fuente, el origen, el punto de partida. Por otro lado, es el poema más largo de todo el libro; y el más complicado también. Es un poema que yo vi en una clase de bioquímica en 1972. A la mitad de una clase de pronto vi el poema. Pensé que me estaba volviendo loco en la clase, pues me sentía absolutamente incapaz de expresar o de transmitir o de platicar con nadie lo que veía en ese momento. Y sentía una pena terrible, desesperante, porque, paradójicamente, me sentía colmado por una felicidad extraordinaria. No podía compartirla ni expresarla... ¿Qué podía decir? Una clase de bioquímica y lo que yo estaba viendo era otra cosa. Pero lo vi. Y luego tuve fe en lo que vi. Tuve paciencia para escribir el poema, para construirlo.

“Antes De Nacer” es un poema que tiene mucho trabajo de construcción. Y es que así como hay poemas que salen de un solo tirón —poemas dictados, sopladados, encontrados, vistos— hay que reconocer que otros poemas se van decantando a lo largo de años. Tal vez tiene demasiado trabajo de construcción. Es muy complica-

do; con una estructura muy exigente, basada en el código genético, donde hay una doble espiral formada por tríadas de ácidos, aminoácidos. Por eso el poema está construido en tercetos. Para ser más exactos: en dobles tercetos.

En realidad, la estructura de este poema es como la estructura de una cremallera: se abre y se cierra. Dos largas ristas de versos que se hablan y callan; se contradicen y se apoyan; se abren y se cierran. Las distintas partes del largo poema, los versos, se encuentran y se separan, y dejan, por decirlo así, un camino abierto al centro. Ese espacio al centro es, quizá, lo más importante del poema. Ese espacio al centro es lo que no es ni el lado izquierdo ni el lado derecho de la creación; ni la razón ni la intuición; ni el lado femenino ni el lado masculino; ni esto ni aquello. Y es precisamente en ese vacío donde puede suceder el milagro: que la chispa poética brinque de un polo a otro. De lo desconocido a lo conocido. El milagro de la poesía.

(El poema se puede leer en *El corazón del instante*. Fondo de Cultura Económica, 1988).

ARGENTINA, 1951. Ha publicado los libros de poesía: *Abracadabra* (1978), *Malasartes* (1981), *Descomposición* (1986), *Cortar por lo sano* (1987), *Carne de tesoro* (1990), *Cartas* (1992), *Las preguntas* (1998), *retórica erótica* (2002) y *Construcción comparativa* (2003). Recibió el Primer Premio ECA, Secretaría Cultura de la Nación, 1985, Creación Artística Fundación Antorchas, 1989 y la Beca Fondo Nacional de las Artes, 1997. Está incluida, entre otras antologías, en: *La nueva poesía argentina*, ed. L. Castilla (Hiperión, 1987), *Poesía hispanoamericana: territorio actual*, ed. J. Ortega, (Caracas, 1993), *Poesía argentina 2000*, Cuadernos del Matadero, dirigidos por David Viñas, 1999. Fue Asesora Literaria del Centro Cultural Gral. San Martín y organizó el Foro de Literatura Contemporánea y el Primer Foro de Cine Argentino. Desde 1988 hasta 2001 fue asesora literaria de la Fundación Noble y organizó XIII Encuentros de Escritores y editó los *Cuadernos de Narrativa Argentina*. Licenciada en Letras por la UBA, es docente en el IUNA y coordina la Clínica de escritura poética de la Biblioteca Nacional. Es autora de la curaduría de Literatura *30 años 30 fragmentos sobre tortura y represión*, en la convocatoria a 30 años del Golpe Militar en la Argentina, Proyecto Rompecabezas, convocada por www.arteuna.com, en 2006.

1. Recuerdo ese poema, escrito con un trozo de ladrillo en el piso de la terraza de mi casa materna, mientras colgaba la ropa del lavado... si bajaba a buscar papel y lápiz me delataría, y tuve miedo de olvidar las frases, así que ese primer “transporte” en que la música se armó en mi melancolía de los trece años, mirando los techos de las casas vecinas con sus trastos, mientras me sentía muy desgraciada por tener que ayudar en las tareas domésticas, ese sentimiento de “médium” se convirtió en trazos de material sobre baldosas, materia sobre materia, la escritura “de amor”. Escuchaba algo como la rima inconfundible de Bécquer... Al terminar con la ropa, corrí escaleras abajo a buscar cuaderno y lapicera: euforia y deslumbramiento, descifré la letra entre el polvillo rojo y escribí.

2. Retiraba libros de poesía de la biblioteca de la escuela secundaria, y copiaba en una carpeta los poemas que me gustaban: accedí así a cierta práctica de una “lectura escrita”, de autores argentinos, y cuando descubrí y amé, a los veinte años, a César Vallejo, a Pessoa, ya había leído a Gelman, Pizárnik, Enrique Molina, Olga Orozco, Raúl González Tuñón, a García Lorca y Paul Eluard, y todas las antologías que se habían editado de “poesía universal”. El trabajo devorador y tumultuoso sobre esos textos fue también el de una lectura transformada por cierta regulación de preferencias que imprimió la entrada en la Universidad: re-

conozco dos rupturas con las influencias. Primero, con la poesía de la tradición de la guerra civil española, el surrealismo y la revolución latinoamericana, en los setenta, cuando la teoría literaria, el marxismo, el estructuralismo, como instrumentos para pensar la literatura, quebraron cierta mística, sumergiéndome en un universo más complejo. Después, otro corte más sutil, a fines de los ochenta, hizo posible el libro en el que se pasa de un diálogo con la Historia, con mayúscula, a un diálogo con la historia, con minúscula: es el inicio ya de un ‘proyecto’. De modo que armar el entramado que la memoria conservó mezclando, me lleva a sobreimprimir a Paul Celan, a Rilke y Silvia Plath, a Lezama Lima, a René Char y Marina Tsvietáieva, a Edmond Jabés y Marguerite Duras, con lecturas de psicoanálisis, semiótica y filosofía, a John Berger y Roland Barthes con Klossowski y Foucault, a Thomas Bernhard con Spinoza y Yourcenar, y no debo olvidar mi pasión tardía por los llamados “géneros menores”: cartas, diarios, autobiografías. Es decir: una ficción de documento, el palimpsesto.

3. A partir de ese quiebre aparece, se impone, una unidad compositiva. Empiezo a escribir libros, no poemas que después serán un libro. Hay un propósito, donde se incluye lo musical, que remite a la idea de composición. Aunque en realidad es una retórica, porque existe una elección formal –las preguntas, las cartas–, y luego un desarrollo. Confío en mi oído y busco una constante, una repetición que, en realidad, ya estaba haciendo. Yo quiero decir algo de una manera “singular”. Y la torsión que debo lograr nunca puede estar divorciada del sentido. Siempre recuerdo la frase de Pope acerca del sonido como un eco del sentido. Diría que el sonido está incorporado a la estructura mental como un entrenamiento, el entrenamiento de un virtuoso, sin que esta palabra signifique nada especial. Lo primero siempre es el sentido.

4. Creo que mi poesía se divierte con los límites de su propia constitución, intenta, además, una pornografía del pensamiento. Siempre trato de llevar todo hasta sus últimas consecuencias: entre el imaginario social y mi propio imaginario (el imaginario que hay en mí de mi propia escritura, también), aparece una forma poética que exploro hasta el agotamiento. Escribiendo traté de fundar, más estrictamente, mi propia moral, una estética del sentimiento (femenino) y una ética del sujeto (mujer). Mi vida, mi escritura tendía a demostrar que, contra todo dogma, hay una voluntad posible. Deseo que la obra sea la respuesta a toda solicitud.

5. Veamos: *Cartas* es un diálogo de una mujer con otra mujer, permite todas las preguntas posibles, aunque tenga la forma de una comunicación. Empezando siempre con un “Mi querida:”, construye, desde la ironía de esa enunciación, un relato pleno de investigaciones retóricas sobre las condiciones de producción de ese relato, sobre el permiso social para construir ese relato... Mientras que *Las preguntas* retoma esos temas y es, cada poema, una pregunta, es decir, una carta que no tiene destinatario. En “retórica erótica” cada poema habla en tercera persona, de ella, y de él, ausente, y trabaja sobre, con, una foto de mujer desnuda. Ni la foto es la representación del texto, ni el poema describe la escena: no hay una

ilustración de ninguno de los dos lenguajes hacia el otro. Curiosamente, el último poema del libro empieza con “Querido querido: has hecho de mí...”.

6. Creo que el gran corte a partir del cual mi escritura se transforma en algo singular se da rotundamente en *Carne de tesoro*, un trabajo de desmitificación más deliberada, una versión más des-idealizada de los mitos amorosos y sentimentales que se adjudican a la mujer como “objetos” propios. Pero es en *Cartas* donde eso *se escucha*: obscena esa escritura, insidiosa y obscena. Una radiografía, no de “lo femenino” ni de “la mujer”, sino de “lo mujer”. *Las preguntas* insisten: para una mujer, preguntar entraña un doble trabajo, porque escribir sobre el cuerpo, y en la misma indiscreción, exponer el alma, tiene el estigma de la inadecuación. Aquello que no ofrecía dudas, o que estaba ya coagulado por una *filosofía digestiva*, sería el sujeto sobre el que actuarían los poemas como un bisturí: operación (poética) en una carne de letra, cada poema devuelve un objeto incompleto, para inquietar. Después escribí otros libros, y mi escritura se transforma, se desliza. Quisiera que los poemas de *Construcción comparativa* iluminaran de comprensión todo lo que he escrito anteriormente, y siendo el libro más aparentemente “subjetivo”, se pudiera leer en él la persistencia de “esa posición / fuera / de sí”: un regreso a la palabra con “destino”, en el ejercicio de la música de las palabras.

7. No entiendo el sentido de lo que hago si no es en contra de algo. También en la vida. Estoy en una pelea como forma de vida y goce de escritura. Lo que quiere decir una militancia en ninguna de las formas tradicionales. Soy consciente de que esa pelea nunca tiene un destinatario cierto, el libro casi nunca va a ser leído por quien uno espera y, si lo lee, lo negará, y si no lo niega, entenderá otra cosa, o si entiende, lo volverá a negar. Pero el Don regresa, y alguien devuelve siempre algo que una ha escrito y si bien una quiere siempre más, “¿acaso no es bastante ser la alegría de otro?”. Ciertos modos de lectura indudablemente ya están en el inconsciente del poema: en *Descomposición* (1980-1982), se habló de “una mirada corroída”; y en *Carne de tesoro* (1983-1990), la mirada es un modo de penetrar lo real: la palabra que dice “eso” necesario es la huella de una conciencia, lacerada por lo que ha visto, por lo que en la retina deja “eso” de lo real que la poesía toma a su cargo para poner en escena: dar a ver. Sí, ver es necesario para saber. Para saber ser. Y el método es convertir ese aprendizaje en arquitecturas del lenguaje cada vez diferentes de sí mismas, que den a ver cada vez lo mismo.

8. Desde 1978 escribí tres libros donde el tema de la textualidad, la búsqueda del “destrozamiento” de la línea del poema y la descomposición de las palabras cobraban sentido con la literalidad de esos conceptos: desaparecidos, restos, Malvinas, exhumación, Madres de Plaza de Mayo... En *Cortar por lo sano* (1983), el “ojo como máquina infernal”, según Nicolás Rosa, quería ser testigo implacable de una realidad con demasiados cadáveres. Una mirada atormentada intentaba volverse atormentadora. Frecuente temas ahora más filosóficos, más vinculados con la condición del ser que, en tanto aparece trabajado por una mujer, es la de un ser femenino: una visión del mundo donde la biografía social y el cuerpo propio se

unen. Nunca dejé de hablar del dolor. La ironía es mi única máscara: una máscara transparente. Por eso, en “retórica erótica” las fotos de mujeres desnudas, algunas con disfraces, otras sólo alhajadas, o insinuantes en sus poses, representan la ironía que no está en el texto. El texto dice obscenamente. Todo. Es una apuesta a hablar del ser, siendo a la vez sujeto y objeto de la letra, porque soy lo que escribo.

9. En *Construcción comparativa* (1997-2002), la construcción comparativa es literal y metafórica. Está respetada como estructura y tiene pequeñas torsiones para lograr un ritmo que en cada poema varía, al estilo de pequeñas piezas musicales diversas, y compara siempre algo del mundo objetivo con algo del mundo subjetivo. Un sujeto, ella, en muy pocos casos, yo, se define atravesando la lectura de cada uno y todos los poemas, cada vez igual y distinta por el cambio en el primer término de la comparación y por el efecto de espejo refractado de la construcción. No creo más que en la felicidad. Pero las posibilidades del lenguaje son sus imposibilidades: esa labilidad, ese borde de incerteza, esa compulsión a dibujar con la palabra algo que se desea formalizar y está más allá de la letra, en el universo material y en las relaciones sociales regidas por el lenguaje y en el universo inmaterial de las ideas sobre la vida y sobre ese universo... esa pasión, ese impulso son parte de la angustia por no lograrlo, y de la alegría de escribir.

10. Yo soy mi cuerpo, y eso es lo que escribo. Pretendo un lenguaje desnudo como un cuerpo desnudo: alguna clase de verdad que esté a la vista, y a cada uno le hablará de algo familiar, de algo olvidado, de algo prohibido, deseado, bello o triste. Un cuerpo siempre en resistencia: a la muerte, a la descomposición, a la represión, al dolor, un cuerpo, el del poema, gozoso como un cuerpo en el amor, pero que nunca deja de tener la marca de una conciencia alerta, donde el extravío es la pérdida en el placer, o la distracción (estar a veces distraído del mundo), el descanso del animal que en el instante de pérdida sabe que está perdido y vuelve a la lucidez, agotadora pero deseable. Hay una cita de Levinas en mi último libro: “La libertad consiste en saber que la libertad está en peligro”. En ese sentido, el lenguaje de los cuerpos, y el que yo busco para hablar de los cuerpos, intenta construir nuevas fórmulas, pensar otras figuras, retóricas, para recordar y mostrar lo vulnerable: nada más expuesto que un cuerpo, nada más frágil que la generosidad y que la libertad.

11. Desde *Malasartes* (1978-1981) cuerpo y escritura estuvieron tramados en mí como tema y como estética: es decir, como política. Una política de la escritura que sea una política del cuerpo, o bien una política convertida en escritura. A través de los libros y los años, esa política se desplazó, lo he dicho ya, de los cuerpos públicos, torturados, desaparecidos, muertos, en guerra, sometidos, a los cuerpos privados. Pero en el mundo donde escribo también hubo un desplazamiento de lo público a lo privado y de lo privado a lo público. La búsqueda de coherencia en un camino minado por los usos de la palabra: del poder, de la moda, que impone otro poder, del susurro de los textos... ese es el trabajo de pasaje entre una primera y una

tercera persona: un yo, mujer, que quiere hablar, en un mundo donde su voz se oye débilmente, de cuestiones inquietantes, no siempre sociales, no siempre individuales, con formas que, deliberadamente, no cumplen con los protocolos. Y para hacerse oír, insiste en la ironía como provocación, el humor como resquicio, el estilete como estilo, el grito para aquello de lo que no se habla. Creo que busco la vuelta a la emoción como idea y como efecto de lectura, y que en mi último libro están atenuados la ironía y el humor, porque algo de la índole de lo conceptual, con otro signo, los sustituye.

12.

El declive de su pecho es una figura
que su ánimo convoca para el sesgado
equilibrio de la cabeza: así el collar
circunda y cae sin dañar su fragil
idad: la fuerza.

De mirarla mirar: atrevimiento,
le dice, atrevida, y ella sabe que el crimen
se paga.

En lo breve de un anillo que desliza
de su dedo en el de él: el dedo en el anillo
como él en ella, simultáneos... en lo
breve del doble anillo, doble misterio
desenmascarado, su condena se cumple.

Tanto cuerpo y tan poco, dice ella, y lo mira
espiándole el nacimiento del lenguaje.

Él no tiene, allí, más que una leve
septicemia de infelicidad.

Curaría ella su gravedad, haría de la
gracia el acto que entrara uno en otro,
como el anillo en el dedo elegido.

Atrevida en su falta de miedo, disfraza
la falta, se disfraza, a cambio de nada,
del fuego de la infancia, de nada, del
ardor y la risa sobre la piel desnuda.

En tanto, el cuerpo y la palabra son uno
para ella: dice dolor, y no puede
soportarlo y amor dice y se le hace
agua la boca.

Atrevida, dice él, adorando lo oblicuo
a la altura de sus ojos, la cintura
con que ella le fundara un lugar.

Este texto es de *retórica erótica*, un libro de poemas manuscritos por mí, cada poema con su fotografía de mujer desnuda, elegida con dedicación entre fotos eróticas y pornográficas de entre 1858 y 1930. Cada texto dibujado por la caligrafía

de una mano que duplica, con su escritura, lo carnal que está a la vista: la idea de unión entre la palabra y el cuerpo, la relación visible y sensual entre un trazo y un sentimiento, el erotismo como un lenguaje que va más allá de los cuerpos. Porque pienso que el Cuerpo y la Palabra son la misma cosa, si escribo “*dice dolor y no puede/ soportarlo / y amor dice/ y se le hace/ agua la boca*”, cuando lo leo me vuelve a doler, a dar sed.

He descubierto que puedo escribir un texto que representa mi materialidad: mi idea se ha vuelto, allí, carne, y por ello produce en mí un efecto de lectura que siempre, siempre, me afecta, y, como escrito por otro, me habla de algo esencial.

COLOMBIA, 1951. Poeta, dramaturga y traductora. Es licenciada en Filosofía y Letras por la Universidad de los Andes, donde ocupa la cátedra de Literatura desde 1981. Por su primer libro de poesía *De círculo y ceniza* (1989), recibió mención de honor en el *Concurso Hispanoamericano de Poesía Octavio Paz*. En 1996 publicó *Ese animal triste*. Fue galardonada con el *Premio Nacional de Poesía*, otorgado por Colcultura en el año de 1994, por *El hilo de los días*. Entre sus publicaciones, que incluyen teatro y novela, también se destacan: *Nadie en casa* (1994), *Todos los amantes son guerreros* (1998) y *Tretas del débil* (2004).

1. Como dice García Márquez, muchas veces llegamos a la buena literatura a través de autores mediocres, y ese es en cierto modo mi caso, porque en la infancia me deleitaba leer poesía del peor romanticismo español, que encontraba en esa célebre colección de libros juveniles titulada *El tesoro de la juventud*. Pero también leí muy temprano a Bécquer y a poetas colombianos como Silva, Barba Jacob, León de Greiff. Ahora bien: me reconozco en diálogo con la poesía en el momento en que leo a Antonio Machado, y me conmuevo con su capacidad de sugerencia y su sutileza. Tenía diecisiete años y sentí entonces cómo se afianzaba mi vocación poética.

2. Una biblioteca, claro, da testimonio de pasiones y búsquedas, y por supuesto también de carencias y desconocimientos. De lo que difícilmente puede hablar es de saturaciones, y de esos innobles desencantos de autores que nos sedujeron tempranamente y cuyos versos alguna vez subrayamos con pasión. A estos últimos prefiero silenciarlos. Según creo, en la raíz de mis primeros libros están, además de *Poemas humanos*, *Residencia en la tierra* y *El otro el mismo*, *Las flores del mal* de Baudelaire y en general la poesía francesa, unos versos sueltos de Amanda Berenguer y Rosario Castellanos, y la poesía de Eliseo Diego que conocí a través de la antología del Fondo de Cultura: *Entre la dicha y la tiniebla*.

Por otra parte, acierta Borges cuando dice que un autor crea sus precursores, sobre todo cuando su obra adquiere un peso tal que, irremediamente, como diría el mismo maestro, ilumina con una luz nueva a quienes lo influyeron abierta o secretamente; pero también es verdad que inventamos a nuestros lectores: en todo caso es siempre mejor que imaginarlos.

3. Creo —y en forma inevitable debo citar de nuevo a Borges— que, como éste decía, “el arte debe ser como ese espejo / que nos devuelve nuestra propia cara”. Pero no en virtud de una deliberación representativa. Y mucho menos haciendo del poema un lugar de regodeo autobiográfico. Quiero decir que nos re-conocemos (o nos

des-conocemos) en nuestros poemas, pero siempre *a posteriori*. Que ellos son para el autor un documento —no siempre grato— que testimonia lo que en nuestra voz permanece, pero también, y sobre todo, lo que cambia.

Pienso que eso que se llama “una voz propia” nace de la fuerza de la personalidad; esta, en ciertos individuos, es tan fuerte en forma temprana, que origina casos de gran precocidad, como el de Rimbaud. Pero sin una mirada particular del mundo que moldee el lenguaje no puede haber una voz propia. Una vez la obra avanza y se consolida, intervienen otros factores en la configuración de esa voz —otros hablarían de “estilo”—: casi siempre, por ejemplo, hay recurrencias temáticas y formales que nacen de obsesiones particulares y que van ampliando y ahondando un mundo personal; y la experiencia y la lectura dan a esa voz inflexiones siempre distintas: la voz de un autor está hecha de tiempo.

Finalmente, nada peor que un poeta demasiado parecido a sí mismo, es decir, previsible. Si su voz es siempre idéntica, su arte se estará acercando a la fórmula.

En cuanto a la segunda parte: en mi caso, primero suele estar la imagen, y sobre ella creo un ritmo. Pero a veces, como Yeats, debo obedecer a “un dictado profuso”; en una ocasión, por ejemplo, me despertaron en la madrugada estos versos imperativos que traían ya imagen y ritmo: “V de volar / de ver / vértice, vórtice. / Lugar para nacer / nódulo ciego.” Creo que, después de que una imagen o un ritmo crean semilla, el poema se hace casi solo en el subconsciente. Y es ahí cuando la conciencia lo llama, lo somete a prueba, lo pule.

4. Aunque nunca he escrito un arte poética propiamente dicha, mis poemas no están exentos de momentos en los que formulo qué es para mí la poesía. Me refero en esos versos básicamente a que “el poema sustituye”, como escribió Álvaro Mutis, y a que la realidad no existe totalmente si no está escrita. En mis charlas y conferencias he intentado a veces formular una poética que rebasa estos dos aspectos y se hace más amplia.

5. No diría que frecuento la primera persona en mis poemas; sin embargo, no tengo miedo de usarla cuando lo requiere aquello que nombro. Y aunque creo que el “yo” es a menudo una mera licencia retórica, que introduce una voz ficticia equivalente a la que utiliza el novelista, hay ocasiones en que el yo “real” y la voz poética se identifican, inevitablemente. En esos casos, el elemento que crea el distanciamiento literario, y salva el poema de la mera confesión, es el lenguaje, que transfigura la realidad.

6. Las sintonías pueden ser amplias y cambiantes, y creo que tienen que ver ante todo con el gusto. Entre los poetas colombianos “sintonicé” en mis primeros tiempos de lectora de poesía con Juan Manuel Roca y Álvaro Mutis, aunque poco de ellos se transparente en mi obra. La estética del deterioro que hay en Mutis, alusiva al trópico y sin embargo rebasándolo, me cautivaron en su momento. También cierta manera surrealista, muy de la estirpe de Enrique Molina. Hoy, sin embargo, encuentro ciertos poemas suyos ligeramente retóricos. De Roca me interesó el expresionismo de su lenguaje y su modo de asumir el tema de la nocturnidad,

habitada por fantasmas que aluden muy sugestivamente al fenómeno de la violencia colombiana. A sus voces se sumó más tarde la de José Manuel Arango, un poeta muy decantado, con indudable influencia de la poesía norteamericana. En el ámbito de la lengua hablaría de Eliseo Diego, Alejandra Pizarnik –cada vez menos– Blanca Varela, Eugenio Montejo y José Watanabe, entre muchos otros. Capacidad de sugerir, fuerza, síntesis, cierto despojamiento, poder de decir ocultando, serían algunas virtudes de su poesía –tan diversa– y su mayor lección para mí.

7. Quizá la forma más sencilla de contestar a esta difícil pregunta sea diciendo que lo que más aprecio en un poeta es que tenga esencialidad y hondura, y eso que se denomina “una voz”, y que implica una visión personal que marque su impronta en el lenguaje. Busco que no haya en esa voz impostura, retórica, nada accesorio o meramente ornamental. Formulo ese credo constantemente en mi taller universitario y espero que eso mismo encuentren los lectores en mi obra.

Soy, además, una creyente en la imagen, y en el poder del pensamiento analógico. Sin esto, no concibo la poesía. Creo, sin embargo, que esto no se persigue. Una mente poética –algo que, por lo demás, existe, no se construye– procede naturalmente por la vía metafórica.

8. Creo que el pensamiento simbólico ocupará siempre un papel prioritario en la cultura, pues su manera de iluminar la realidad no tiene equivalencia en un mundo que quiere fundar su sentido en la racionalidad a ultranza. Porque hay y habrá siempre un reducto humano necesitado de silencio o de formas simbólicas en las que se reconozca, el poema jamás dejará de tener un lugar y una significación.

9. Espero que haya suficiente luz y sombra a lo largo de mi poesía, que ésta me conceda su Gracia de vez en cuando en algún poema. Recuerdo que busqué con mucha deliberación “el oscuro esplendor” en mi tercer libro, *El hilo de los días*, obra donde considero que alcanzo cierta madurez poética.

10. Si se entiende por condición local la circunstancia que me determina (el género, el tiempo, el lugar), yo diría que parto de ella tratando de superarla y transfigurarla en experiencia de muchos. Mi única arma es el lenguaje, que está traspasado por los lenguajes de todos aquellos autores que alguna vez he leído. Como Hanta, el personaje de Bohumil Hrabal, creo que “mi cerebro es un fajo de pensamientos prensados”, una *summa*, que otros habitan en mis palabras de forma ineludible y que en esa medida mi lenguaje adquiere universalidad.

11. Sólo porque hay otro el poema se justifica. Pero hay que reconocer, dolorosamente, que en nuestras naciones hay cada vez más un menoscabo de lo público y una consagración del interés particular de los ciudadanos. Soñar ese otro como una comunidad que aprecia la poesía o creer que hay un sentido más puro en las palabras de la tribu puede llegar a ser utópico. Pero hay otras formas de existir de ese otro. Aunque un poco extensas, creo que vale la pena citar las palabras de Savater porque las suscribo completamente: “El poeta puede celebrar los logros

comunitarios de los hombres, mostrar los sutiles vínculos que les relacionan entre sí y que a la par les separan infranqueablemente, deplorar la rapiña y la crueldad, dar cuenta de la lucha, de la cobardía, del crimen [...] pero su solidaridad de solitario, la única verdadera, va siempre hacia aquello que en el hombre permanece invariablemente solo. *Es con la soledad de fondo de cada hombre con lo que el poeta se solidariza*".

12. Escojo dos poemas, sin que esa elección entrañe una valoración; un poco intuitivamente y nada más.

Terca señal

En un rincón de la mañana,
bajo el lívido sol, como una ampolla
de la hirviente ciudad,
los excrementos:
terca señal de que allí estuvo un hombre.
¿Qué fantasías poblarán sus sueños?

Mi cuarto libro de poemas, *Ese animal triste*, trabaja el tema del cuerpo. Este poema pertenece a ese volumen, y, más que descubrirme algo de mi propia poesía, sintetiza bien ciertos intereses y tendencias de mi voz: la búsqueda de lo trascendente en lo cotidiano, de lo bello en lo feo, de los distintos rostros de lo urbano. Todo dentro de cierta transparencia no despojada de imágenes.

Proceso digestivo

Ya he comido mi sopa de clavos, mi pan de munición,
pan con zarazas,
ya tragué mi ración de raíces y venenos
y mastiqué juiciosamente lo que pusiste en mi plato.
Mira qué buena soy. Ya me he comido todo.
Por mi garganta en sangre comienza ya a subir
un borbotón de palabras hinchadas.

De este poema, también del libro mencionado, me interesa subrayar que encierra una de mis inquietudes más frecuentes, jamás formulada, sin embargo, con intención discursiva o militante: el repudio por todo autoritarismo. Aunque resuelto literariamente como si naciera de la experiencia, plantea implícitamente la poesía como catarsis, cuestión en la que creo.

Confieso, sin embargo, que me intimida formular en voz alta lo que subjetivamente descifro en mi propia poesía. Quizá la mirada ajena del lector sea inevitablemente más sabia.

REINA MARÍA RODRÍGUEZ

CUBA, 1952. Licenciada en Literatura Hispanoamericana por la Universidad de La Habana. Trabajó como redactora de programas radiales y dirigió la sección de Literatura de la Asociación Hermanos Saíz. Ha publicado en revistas de América y Europa, y su obra ha sido traducida a varias lenguas. Ha obtenido los premios: 13 de marzo, de la Universidad de la Habana, 1976; Julián del Casal, de la Unión de Escritores y Artistas de Cuba, en 1980 y 1995; de la revista *Plural*, México, en 1992; y el Premio de la Crítica de su país, en 1992 y 1995. Recibió también la Distinción por la Cultura Nacional, en 1988. Preside el proyecto alternativo Casa de Poesía de La Habana, desde 1991. Ha sido, hasta el momento, la única persona que ha obtenido en dos ocasiones el Premio Casa de las Américas, en poesía. Libros de poesía: *La gente de mi barrio* (1976), *Una casa e ánimas* (1976), *Cuando una mujer duerme* (1980), *Para un cordero blanco* (1984), *En la arena de Padua* (1992), *Páramos* (1993), *Travelling* (1995), *Poemas* (1995).

1. Tenía cuatro años y todavía no sabía leer ni escribir, pero me veo recostada a una pared oval del cuarto de la pequeña casa de Mariano donde vivíamos, junto a la línea del tren, con un libro de poemas de Rafaela Chacón Nardi, poeta cubana muy elogiada entonces por Gabriela Mistral. Ella era clienta y amiga de mi madre, modista, y le había regalado su cuaderno, y yo decía frases en voz alta como si leyera “mis inventos” en su libro y mi padre las copiaba en su máquina antigua después.

2. Nunca he tenido una biblioteca importante, sólo guardo los libros de algunos autores que quiero mucho, los demás los presto y casi siempre los pierdo. Ellos son, los más queridos: Virginia Wolff, la gran poeta; Paul Celán completo; poesía china; poesía japonesa; poetas griegos; el I Ching; Roland Barthes todos sus libros, algunos en fotocopias; y muchos novelistas contemporáneos, Claudio Magris, W. G. Sebald, entre otros.

3. Sigo a una voz por dentro, empiezo y sigo a esa voz, también la provocho (volviéndola ella o él, por el prejuicio al “yo” omnipresente) y construyo después, pero a los poemas construidos ¡se le ven los huecos! Después edito, organizo, viro al revés, pero ya ese montaje es interno, antes fue exterior, ahora ya no. Lamento que el sonido venga con la voz, nos daña más el sonido que heredamos de la poesía española y la falta de imagen. Aspiro a la transparencia pictórica, a que la imagen se vea; a ver más que a oír, pero no siempre puedo dibujar contra un ritmo que es aprendido desde la escuela.

4. No he intentado crear una poética, más bien, una manera de vivir y conocer que se reflejen en los textos. La escritura para mí es cura, terapia, salvación, por eso el poema (el texto), ya que intento salir de la casilla de los géneros, es una defensa contra la realidad, un amuleto o camuflaje. Camuflaje me parece más exacto. Una protección. Es una reflexión sobre mi existencia, sobre la forma humana que habito y el tiempo de andar con ella, con el cuerpo y con la voz.

5. Siempre tengo a un “yo” culpable que se comunica con un “tú” ficticio y eso limita mucho mi escritura. No puedo dejar al “yo” tranquilo, quieto, es un “yo” muy fuerte que me amarra, aunque trate de hacer trampas y convertirlo en otros. En la novela también viaja ese yo sin querer darle paso a las voces de los personajes, por eso en mi primera novela, el “yo” los está pensando, y hablando desde él, las voces de los otros. Sé que muchos dudan de alcanzar una identidad a partir del yo, puede ser cierto, pero yo creo en esa identidad reflejada en él y ese es mi límite.

6. Mi sintonía no es precisamente con mi lengua o país, a pesar del primer ejemplo de lectura inventada que puse. Vallejo nos marcó a todos demasiado y luego, no saber de él más, me llevó a la literatura francesa en general, con sus derroches de lenguaje y ligereza. ¡Demasiados refritos de pensamientos, a falta de pensamiento y de textos! Pero, poetas y novelistas los rusos y los ingleses son mi obsesión. No hablo ruso ni inglés bien, pero ellos forman el club de mis poetas muertos preferidos. Supongo que me relaciono con ese espíritu y viene de lejos, como el gusto de tomar té y de otras épocas pasadas.

7. Trato de hacer una biblioteca en la Torre de Letras, todavía precaria, con los libros que más me han interesado a mí y otros escritores, lo que sería: la biblioteca de un autor. Sería infinita y variadísima, arbitraria, no se escudaría en escuelas, tendencias ni ismos. Mucha prosa y pocos poetas, ¡pero excelentes!

8. No le concedo mucha esperanza al lugar que ocupa la poesía dentro del globo en su papel civil, ¡y lo lamento! Me deslumbra y hasta sorprende cuando otros se identifican y aprenden los textos, primero, porque pienso en la poesía como alivio, cura, intimidad, misterio. Lamento que cada día se concentren más los poetas alrededor de festivales, eventos que son desconocidos en su papel para el resto, sólo para poetas. Y que los estudiantes odien las clases de literatura y los poemas metidos dentro de sus libros de texto. Habría que modificar todo esto y hacer que la poesía fuera parte de la cotidianidad, de la moda, del fluir de los años, de los mercados donde compramos carne que nunca hay.

9. Aquellos libros donde rompí con “la mujer que grita” y comencé a reflexionar sobre la persona que soy, amplíé las jerarquías de los lenguajes, las voces, los significados, por ejemplo, en el libro *En la arena de Padua* (1991), en *Páramos* (1993) donde el lenguaje se ramificó hacia zonas de la conciencia, el texto *Luz acuosa*. Luego, en el presente, en el libro *Bosque negro* donde todo se contrae y la poesía es minimalista, intrascendente, cotidiana y civil.

10. He vivido en Centro Habana, pero mi norma ha estado siempre en las películas, en los libros, en el después literario y artístico. Transgredir la norma en todo, ha sido mi máxima. Hijos de diferentes padres; libros con ruptura de géneros; con mezclas; espacios personales y alternativos a los realizados por las instituciones; porque la alternatividad es mi mayor lujo y eso me conecta siempre con el mundo, aunque no tenga internet, incluso, aunque no hubiera viajado tanto. Observo mi pequeño redil que es lo más interesante para mí, la calle, el barrio, la gente, su camino diario y lo conecto con lo que no veo, no como, no vivo. Y trato de injertar las afinidades estéticas a mi mundo diario de vivir y comer en la azotea, con todos los nutrientes de lo real, pero poniendo el texto de por medio, el freno, lo que me alivia del terror de lo real.

11. Me ha costado trabajo responder esta pregunta, porque todavía quiero tener fe ante el escepticismo que también tengo. Mi respuesta estaría en el medio, ¡aunque no me gustan las medias tintas! para cavar un pozo donde encerrar los deseos de los poetas que no logramos nada o casi nunca nada: ni la nobleza de las palabras de la tribu que de pronto matan ni la furia civil del poeta del margen, demasiado endemoniado para construir algo. Quisiera creer como dijo Ernest Jünger (en *Los acantilados de mármol*) "...que el metro poético es de por sí incorruptible [...] intangible para las llamas de la destrucción", pero no es cierto. Hay demasiado mar salobre rodeándonos y la destrucción de la poesía radica "en la idea del lenguaje como pura convención", como dice Guido Cironetti en su libro *El silencio del cuerpo*. Ante tal grado de deshumanización, "el patético empuje hacia el extremo es para los hombres una funesta fuente de endurecimiento". De la tribu al poeta civil marginal hay dos polos de un mismo endurecimiento y con él, una pérdida del presente, de lo actual, donde cavar en el propio vacío (que parece ser nuestra hondura más próxima) y lograr una comunicación, una salida, y tengo miedo de que la poesía no sirva para provocar un llamamiento a la cordura, a la civilidad y a la nobleza.

12. Céline y las mujeres

Soy el hijo de una zurcidora de puntillas antiguas
—decía Céline, reclamando un espacio—
y por eso conozco las delicadezas del infierno.
Soy uno de esos pocos hombres que sabe diferenciar
la batista de los encajes de Valenciennes de los de Brujas...
Hasta cortarlos sé.
Con una tijera de mango rojo he cortado la sangre.
Y toda la ceremonia del amor no era más
que un coágulo.
Una mancha caliente.

Por eso, tengo a mi cargo, la puntilla del tiempo,
esa que pende de los finales

y los remates bien estirados.

Y no hay nada más relacionado con el estilo,
que un tejido de encaje en la sábana –eso lo apunta hacia ella–
cuando vuelve de esconder el supuesto cesto de la costura
de los ojos de él.

Hay una vela derritiéndose a mi lado,
una llama que no se volverá a encender.

Es la llama de mi madre, y con ella,
toda mi vida desciende.

Cuánto esperma regado por el plato, sobre el mantel,
entre la sábana de anoche.

Ese es su triunfo: caer, decaer.

Cada mancha en los brazos,
–pobre sabiduría de marcar
los espacios (la enormidad)
de esas zonas pegajosas,
embadurnadas de pasado y desconfianza.

Son cosas de los dos.

Mi madre, y él, tejían a propósito de una destrucción
seguida de otra, con ahínco.

Cansado de ser un gozador
(y ella, de ser una zurcidora)
se acuesta sobre su regazo.

Criatura de esperma que se va derritiendo
en sílabas primero –supongo que será el origen–
sin demostraciones, después.

Balucea el remate, la cicatrización.

Ella es más hombre, él más mujer.

Así se han comprendido provocando un corte, un estilo.

La palabra que encuentran en el semen
de-rre-ti-do

dice “unificar”.

Luego, “poseer”.

Él la sigue mirando por el hueco sin rematar.

Ella oprime la mano que tiembla, pero no afloja
la puntada.

Saldrá una letra, un coágulo de nata
de insoportable olor
que también se agrietará.

Por más que pretendieran armar este tejido juntos, se zafa.

–Es la familia, Céline, la voz de trueno de mi padre
quien no me dejará torcer la palabra final

con ese hilo tan blando
que va quedando rezagado,
pero que sube al fin por la frágil esquina del paño,
y dice: “traición”.

No me quejo, la veo bien, casi la toco,
a distancia.
Antes de que la vela y mi rostro
dentro del tuyo
se apaguen.

Sé que este texto sería difícil de traducir porque no sé bien dónde están los sujetos, pero su error me gusta; logró hacer un nudo entre la traición del padre (del destino), la familia, la madre y su dolor. Un tejido donde vive la familia en la desconfianza. No he podido crear otros poemas con ese “vericuetto” donde de pronto aparece Céline, la referencia a su madre zurcidora de puntillas antiguas (mi madre es modista) y de pronto tejemos un drama entre ellos y nosotros. Me gustaría seguir ese camino donde se intercambian personajes y roles, con temas eternos, aunque estén en diferentes tiempos y contextos, pero sin falsearlos, sino que surgieran con el ritmo y la naturalidad (trabajada, claro) con la que este texto salió y de pronto, podía recordar a través suyo, las infidelidades de mi padre, la voluntad de mi madre de sostener la familia a toda costa, y una compasión por lo que quisimos reunir y no logramos ante la muerte (esa final tejedora de remates) que lo consumió todo.

ESPAÑA, 1952. Fundador y director de las revistas *Literradura* (Barcelona, 1976) y *Syntaxis* (Tenerife, 1983-1993). Ha recibido el premio de la Crítica por su libro de poemas *La roca* (1984), así como el Premio Nacional de Traducción (1982) por su versión de la poesía completa de Salvador Espriu. Ha publicado los siguientes libros de poesía: *Día de aire (Tiempo de efigies) (1970-2000)*, *Clima* (1978), *Tinta* (1981), *La roca* (1984), *Poemas 1970-1985* (1987), *Palmas sobre la losa fría* (Cátedra, 1989), *Fuego blanco* (1992), *Sobre una piedra extrema* (1995), *Poemas 1970-1995* (Vuelta, México, 1997), *Inscripciones* (1999), *Poemas 1970-1999* (Galaxia Guttenberg, 2000), *El libro tras la duna* (Pre-Textos, 2002), *En el cuerpo del mundo (Obra poética 1970-2002)*, *Sobre una confidencia del mar griego* (2005), *En el centro de un círculo de islas* (2007). Ha sido conferenciante y profesor en las universidades de Austin-Texas, São Paulo, Nueva York, Florencia, Puerto Rico, etc., así como en diversas universidades españolas. Es miembro directivo del Instituto de Estudios Canarios en la Universidad de La Laguna, en el que dirige varias colecciones editoriales.

1. Comencé a escribir en fecha muy temprana, tal vez demasiado temprana, en un momento de la adolescencia en el que las dudas y las indecisiones presiden todo movimiento de la inteligencia y de la sensibilidad, y quién sabe si, precisamente, *a causa* de esas mismas indecisiones y dudas, lo que supondría reconocer en la incertidumbre un rasgo característico de una determinada fase de la vida y también, por supuesto, de la propia experiencia de la escritura. Me digo, sin embargo, que la incertidumbre no es privativa de una edad concreta y que no puede en sí misma o por sí sola resumir, en el campo simbólico, el significado de unos años y el inicio del trabajo de escritura que en ellos se produjo. ¿No es la duda, la vacilación, la *irresolución*, en suma, el estado de espíritu del que toda escritura parte? La escritura es la búsqueda de un camino posible. Es, en rigor, una aventura, una aventura del conocimiento, una exploración. Mis primeros escritos, mis primeros versos: tengo conciencia, hoy, de que nacieron exactamente en ese estado de espíritu, en esa tensión de quien busca un *sentido*, de quien se sumerge en el lenguaje sin saber a dónde se dirige, qué encontrará, qué le aguarda —si es que algo le aguarda— en alguna parte de su recorrido. Y si recuerdo, por ejemplo, *Día de aire (Tiempo de efigies)*, mi primer libro, en realidad un breve poema unitario, precisamente de un recorrido se trata, de un itinerario por una tierra concreta, presidida por la luz, desde el despertar hasta el anochecer, un recorrido que es inseparable del aprendizaje de las palabras en su relación con el mundo, de la palabra que aprende a decir el mundo. Tal fue, en ese poema, y en otros ligeramente anteriores, el “diálogo” con lo poético por el que ustedes me preguntan, un diálogo

que adoptó en seguida la forma de un aprendizaje —un aprendizaje que, en rigor, aún continúa.

2. Distinguiría entre los *poemas* y los *libros*, sencillamente porque aquéllos precedieron a éstos. En el colegio, en efecto, no fueron libros, sino poemas sueltos que llegaban en primer lugar a los escolares, y entre esos poemas hubo uno, “Un recuerdo infantil”, de Antonio Machado, que está entre mis más fuertes impresiones de jovencísimo lector. Ocurrió hacia mis diez u once años. El poema estaba incluido en un libro que recogía lecturas formativas en una especie de antología muy variada. No diré que fue el primer poema que leí (recuerdo otros que no son, en realidad, tan memorables), ni que vea hoy en él un motivo o un estímulo en relación con los versos que muy pronto iba a escribir yo mismo, pero sí me parece ver en el poema de Machado el símbolo más nítido de un tiempo en el que los descubrimientos de todo tipo (entre ellos, también el del dibujo y la pintura) empezaron a conformar una imaginación muy abierta y receptiva. Luego vinieron, claro está, los libros (y antes, nuevamente, otros poemas sueltos) de Juan Ramón Jiménez, Jorge Guillén o Luis Cernuda, a quienes leí por extenso muy pronto, lo mismo que a los modernistas canarios Tomás Morales y Alonso Quesada. Si ustedes quieren, sin embargo, un título concreto, puedo citar, con una admiración que se funde y confunde para mí con el recuerdo del tiempo de formación por antonomasia, los *Tres poemas escondidos* de Giorgos Seferis, en la versión de Jaime García Terrés, publicada en México en 1968. Ese libro cifra para mí el mayor deslumbramiento poético ocurrido en la adolescencia, y no me parecen hoy datos irrelevantes el que se trate de una traducción (admirable, por lo demás) y el que esos poemas encierran, como se ha dicho con razón, toda una biblioteca...

3. Son cuestiones muy distintas. He sentido siempre —ciñéndonos ahora a la última pregunta— que hay ante todo un ritmo, una especie de ritmo vacío, una pulsión que se *escucha* como si de pronto pudiéramos oír con claridad nuestra respiración o nuestra circulación sanguínea. De pronto, las palabras acuden, a veces respondiendo ya a ese ritmo o, mejor aún, *conformándolo*, en forma de una línea que busca prolongarse, extenderse, ramificarse. Es “el alma inaugurando una forma” de que hablaba Pierre Jean Jouve con palabras que me gusta citar y que encierran, para mí, el signo de ese movimiento misterioso del lenguaje.

4. He sostenido en diversas ocasiones que no se posee, en rigor, una poética, sino que se es acaso poseído por ella. En otras palabras: hay una concepción, y hasta una percepción, del lenguaje que no *escogemos*, sino que parece cumplirse en nosotros de una manera más o menos precisa, si es eso lo que, en un sentido amplio, convenimos en entender ahora como *poética*, es decir, el conjunto de nuestras ideas sobre la poesía. Hace ya tiempo que, invitado a formular brevemente esa poética con destino a un libro, escribí lo que sigue:

Con cuánta perplejidad, en las diversas y aun entre sí alejadas “mansiones” de lo poético, nos es dado percibir, a través de una mirada histórica, formulaciones en apariencia divergentes sobre un hecho común, formulaciones que han acabado,

a la larga, por unificarse o reunirse en un mismo ámbito: el de una palabra que, lejos de todo utilitarismo, de toda instrumentalidad, aspira a convertirse en un juego segundo, una palabra de transmutación y de transubstanciación. ¿Necesito aclarar que no es otra, ciertamente, la casa originaria, la “morada” que reconozco en la poesía?

He aquí, pues, el más hondo fundamento, la raíz y, en rigor, el origen de la palabra de la poesía, la única, a mi juicio, capaz de llevar el sentimiento y el conocimiento humanos hasta la representación de una imagen del mundo sin dejar de ser, ella misma, una parte del mundo. Tal fundamento metafísico me parece constituir incluso el sentido de la crítica que, en mi escritura, ha recibido el lenguaje en sus aspectos más puramente sonoros o materiales, en los momentos en los que el lenguaje debía, sí, purificarse, si se aspiraba a que palabra y mundo alcanzaran la unificación.

¿Y qué serían, por lo demás, el sentimiento del lugar –la fatalidad de un lugar concreto que es el mundo– y, al mismo tiempo, una cifra del mundo, un espacio concreto al que mi escritura vuelve como en eterno retorno? ¿Qué sería el sentimiento de lo sagrado, que envuelve conocimiento y no-conocimiento, o la atracción por lo reminiscente como una extrema conciencia de los dramas de la temporalidad y la finitud? ¿Y qué, en fin, el sentimiento, cada día creciente y más intenso, de una palabra que mira y se encarna más allá del lenguaje? ¿Qué otra cosa podrían ser tales fundamentos sino la radicalizada, renaciente prueba de un designio de religación, de una conciencia, en suma, religiosa?

Palabra en la que, en efecto, el ser sobre la tierra ingrese en un mundo preciso, donde la luz y la memoria vuelvan a decir un mundo habitable, la casa luminosa de la unificación de los mundos.

5. Ya Nietzsche formuló lo más esencial acerca de la imposibilidad de decir, verdaderamente, “yo”, un yo que es siempre, en rigor, una creación, una construcción imaginaria, cuya realidad gramatical oculta un fantasma o genera irremediablemente una máscara. Incluso cuando esa realidad gramatical es inevitable, ¿quién habla en realidad en ese “yo”? Desde hace años, es decir, casi desde un principio, mi escritura ha rehuido ese yo en el que muchas veces laten sólo los fáciles y casi siempre ingenuos enunciados de una subjetividad que pretende justificarlo todo a partir de ella misma, a partir de una realidad en el fondo inconsistente. Tiendo, por ello, a una impersonalidad que va más lejos que el yo y que define mejor nuestros estados de espíritu, las tensiones del sentido, las búsquedas de la imaginación. Recuerdo, en este sentido, unas bellas palabras de Giorgos Seferis: “No me gusta el culto al yo. Mucho más feliz y bella se me antoja la abolición del yo. Y ese corte, esa ruptura de la que surge uno absolutamente nuevo. [...] El yo no es el alma; ésta es lo importante”.

6. La primera “sintonía” es la que nos liga a la tradición literaria misma –una tradición, por supuesto, no recibida o heredada sin más, sino buscada, estudiada, *auscultada*–. El poeta ha de saber *traducir* la tradición, traerla hasta su lenguaje y hasta su presente. En mi caso, y en relación con la tradición de nuestra lengua,

los poetas más decisivos para mí han sido San Juan de la Cruz y Góngora. La mística y el barroco siguen siendo, me parece —y concuerdo en eso con lo expresado hace tiempo por otro poeta que admiro, José Lezama Lima—, momentos que no cabe ignorar de una historia de nuestra poesía que es historia viva, presente ineludible. De los poetas hispánicos de épocas posteriores me interesan, y es algo que puedo ver hoy con claridad, aquellos que —desde Rubén Darío o José María Eguren hasta Octavio Paz o José Ángel Valente— han sabido *traducir*, en el sentido antes señalado, las tradiciones del barroco y la mística. Y también aquellos que, en un plano más amplio, se inscriben en una dimensión poética en la que la palabra se concibe ante todo como indagación. De ahí las “sintonías”, para volver al término que ustedes proponen, con una palabra poética en la que fluyan los intercambios entre los planos físico y metafísico como formas o modos de acercamiento a aquella *religación* mencionada hace poco.

7. No sé si entiendo bien la pregunta. Creo que se trata de algo más bien indecible. Me pregunto no sólo si alguna “lección” es posible, sino también si esa lección es, en realidad, necesaria. Sospecho que estamos en una órbita de cuestiones y preocupaciones en la que cabe aprender mucho, pero en la que nada, en rigor, puede enseñarse.

8. Son muchas, hoy en día, las amenazas, las pruebas, los asedios destructores que sufre la palabra, la palabra del origen, la palabra poética, provenientes todos ellos casi siempre de la publicidad, la política o el periodismo, interesados una y otra vez en pervertir el sentido a través de la falsificación de los nombres, a través de un lenguaje, en efecto, conducido a la insignificancia y la mentira, a la corrupción última de los nombres. Hace mucho que la poesía se propone “dar un sentido más puro a las palabras de la tribu”, y esa tarea parece consistir hoy, antes que cualquier otra cosa, en una restitución de la fuerza y la autenticidad de las palabras frente a la voluntad de llevarlas a la completa inanidad. Es ahí donde la poesía se alza como el más hondo acompañamiento de la tragedia y la esperanza humanas. Diría que es ante todo una tarea de resistencia, puesto que, a diferencia de otras modalidades de expresión, de otras “formas de discurso” a las que ustedes se refieren, la poesía no constituye, por fortuna, un valor de cambio y puede preservar de ese modo su sentido más profundo.

9. Veo mi propio trabajo poético como una evolución en el tiempo y nada más difícil que escoger de él un momento y aislarlo dentro de ese sentido evolutivo. Tiene particular interés para mí el que la pregunta se formule en términos de “luz” y “sombra”, dos elementos que están en la raíz misma de mi escritura y que la constituyen en su esencia. Los neoplatónicos, como sabemos, identificaban luz y espíritu. Cuántas veces, en mi trabajo de escritura, la palabra poética ha estado asociada a la luz misma, a su capacidad de alumbramiento. Diría que se trata de una constante, de un elemento definitorio de la palabra que busca espacios de “respiración” y de “visión”, como ustedes sugieren, y algo más: de *iluminación*. Aunque se trate, claro está, de una “iluminación profana” (*profane Erleuchtung*,

en palabras de Walter Benjamin), una iluminación que “provoca la explosión de las voces más íntimas y secretas de lo real”. ¿Existiría esa zona de luz, en realidad, sin la zona de sombra frente a la cual se yergue?

10. Se trata de una dialéctica, evidentemente. Ni lo local ni lo que está más allá de él pueden, por separado, definir hoy por hoy nuestro estar en el mundo. De ahí que sea en su relación, sus enlaces y sus desenlaces, donde la realidad aparece más nítidamente definida. En mi escritura ha estado y sigue estando muy presente mi espacio insular originario, y no veo de qué modo podía dejar de estarlo en lo futuro. Me remito aquí a lo dicho hace un momento acerca del *sentimiento del lugar* como fatalidad de un lugar concreto, un lugar que no sólo es una parte del mundo sino también una cifra o símbolo o expresión real y concreta del mundo. Me llenaría de orgullo si ese espacio pudiera ser percibido por el lector como tal cifra de lo real o expresión de lo *concreto* del mundo. Ahora bien, tal espacio no es el único presente en mi escritura, y otros paisajes, otros espacios, aprehendidos en diferentes viajes, están igualmente presentes. Hay entre unos y otros espacios una relación de diálogo, en efecto, aun en la conciencia de que, como dice un brevísimo poema escrito a finales de la década de 1970, ante un concreto lugar iluminado por un “seco cielo gris perla”, aquel espacio fue, por un momento, “todo el espacio”.

11. No creo que haya cambiado, en el fondo, el principio formulado por Mallarmé al que yo mismo me referí hace un momento. Y no creo que haya cambiado porque no han cambiado las condiciones sociales e históricas que lo produjeron. Para examinar la distancia que, en otros planos, nos separa de Mallarmé remitiré aquí, si me permiten, a mi ensayo “Deseo, imagen, lugar de la palabra”, que me evita tener que volver sobre ideas demasiado complejas para ser abordadas aquí de forma más o menos breve o sintética. No sé si es la “fe en el otro” (¿se refieren ustedes al receptor, al lector?) lo que debe preocuparnos, sino la fe misma en el lenguaje, su capacidad para decir y decirnos. En un mundo en el que todo está desestabilizado, marcado por la ausencia de fe y también por su envés dramático, el fanatismo ciego, la fe en la palabra me parece el mejor modo de enfrentarnos a las debilidades y las amenazas sufridas una y otra vez por nuestra cultura.

12. Sugiero o propongo con mucho gusto ese poema, pero preferiría que fuera el lector quien no sólo emitiera su propio juicio —quien se *situara*, por así decirlo, libremente ante el poema—, sino también quien relacionara todo cuanto aquí se ha dicho con su propia experiencia, quien estableciera, en fin, de ese modo las conexiones, las redes de sentido, las relaciones entre lenguaje y mundo que constituyen su propia experiencia de lectura. Es un breve poema de la serie *Inscripciones* (1999), apéndice del libro *Sobre una piedra extrema* (1995). Que el poema, pues, diga ahora lo que tiene que decir y que el lector tienda sobre él las redes de su propio imaginario:

La llamada

Enciendes una lámpara
en la ventana. Yace
la noche alrededor.
Llueve en silencio.

¿Para quién esa luz?
¿Para la noche?
Una lámpara llama
en la calma nocturna.

El silencio
en la paz de la casa.
Sobre la hierba brillan
las gotas que resbalan.

Paz oscura. Sacaste
la mano hasta la noche.
La mano se extendió
bajo los astros.

Oh Palabra, tú,
Palabra que te ocultas
y lates innombrable
enterrada en la noche.

PUERTO RICO, 1952. Estudió Literatura Comparada e Historia del Arte en la Universidad de Puerto Rico. Formó parte de las revistas *Zona Carga y Descarga* y *Penélope o el otro mundo*, así como del colectivo que edita *La sapa tse-tse*. En 1980 fundó, junto con otras escritoras puertorriqueñas, la revista cultural *Reintegro*. En 1982 publicó su primer libro de poesía, *La cicatriz a medias*. Con su *Vicios de ángeles y otras pasiones privadas* (1996) obtuvo el Primer Premio del Instituto de Literatura Puertorriqueña (compartido con el novelista Enrique Laguerre) al mejor libro publicado ese año. Además de articulista y periodista, es diseñadora gráfica, animadora cultural, relacionista pública y conductora de talleres literarios. Ha sido presidenta del PEN Club de Puerto Rico y líder comunitaria, Actualmente es miembro de la junta editora de la revista *Cupey*, trabaja en *Galería 356*, y tiene pendiente de publicación su poemario *Estrategias de la catedral*.

1. La poesía flota en el aire, como las tradiciones. Y flotando estaba yo a los doce, trece, catorce años con ese extravío de la adolescencia desubicada, del púber que comienza a reconocerse demasiado y que, al mismo tiempo –y quizás por eso mismo–, no se reconoce, no encaja en ningún lugar ni con nadie. Sola y solitaria, deambulaba por los pasillos de un colegio para niñas dirigido por monjas y sacerdotes, crueldades incluidas. El extravío y la angustia que lo acompañaba pedían salir de alguna manera. Y ahí estaba, flotando, la poesía, ese género que, como ninguno, se presta tanto para abrazar el sufrimiento y la melancolía. Con rima machacona, abundante en ripios y cursilerías, produje un extenso poema sobre Frans Lizst, la música y los desamores. Por la intensidad de la experiencia, decidí que sería escritora con la misma determinación que días más tarde decidí que nunca tendría hijos; dos decisiones cruciales en mi vida.

Pero el afán de ser escritora estaba todavía empañado, por un lado, por algo que reconocía como un mero apego visual a letras, papeles y tintas y, por otro lado, por una noción vaga del trabajo de la escritura, la tragedia y el glamour al mismo tiempo. Esa carcoma se quedó instalada hasta que, estando en la ciudad de Granada (1970), en España, tuve la fortuna de conocer al poeta puertorriqueño Juan Sáez Burgos, sobrino de Julia de Burgos. Me prestó un libro suyo: *De los cuatro costados marheridos*. Ese fue el detonante definitivo. Después de la lectura, me dije “Esto es lo que yo quiero hacer: poesía, pero de ésta (actual, rotunda, pensaba yo), que es distinta de la que he estado leyendo hasta ahora” (la que se estudiaba en las aulas). El empañado afán de *ser escritora* se iba aclarando poco a poco. Llegó el momento definitivo de conocer la poesía de Palés Matos y de los poetas del grupo de los Contemporáneos mexicanos, de entablar diálogo con otros jóvenes que, como yo,

comenzaban a hacer borraduras de poesía y de un espaldarazo (excesivamente generoso ante las tamañas boberías que escribía) de don Juan Antonio Corretjer. Mi primer libro (*La cicatriz a medias*) está signado por todos esos factores y su salida pública fue más el resultado del empeño de otros que de mis propios deseos. No obstante esto último, desde ese bautizo, el diálogo con la poesía ha sido constante, como una condición de salud que está ahí, en el cuerpo, inevitablemente, y que se da en la soledad; que se da, en fin, en cierta aprehensión espacial que necesita, además, estar invadida por el silencio, el aislamiento, el poder de lo visual y de la lectura.

2. Los libros de poesía

Mi más temprana juventud poética estuvo influida, principalmente, por Rabin-drath Tagore, Becquer (por supuesto), las tragedias griegas y Julia de Burgos. Sin embargo, el momento definitivo llegó cuando tuve acceso a la poesía del ciclo de Filí-Melé de Luis Palés Matos y a libros como *El amor, el sueño y la muerte en la poesía mexicana* (Jaime Labastida, 1969) y *Poesía en movimiento* (Paz, Chumacero, Pacheco y Aridjis, 1966). A Palés Matos vuelvo siempre. Las antologías mexicanas mencionadas me llevaron a buscar más de José Gorostiza, Xavier Villaurrutia, Jaime Sabines, José Emilio Pacheco, José Carlos Becerra, Rosario Castellanos, Gilberto Owen, Octavio Paz, José Juan Tablada, Carlos Pellicer, Ramón López Velarde. A todos ellos los releo y tienen lugar especialísimo en mi biblioteca. Del mismo modo, Vallejo, Borges (siempre, siempre, siempre), Machado y Lorca, que son maestros. De mis contemporáneos puertorriqueños, leídos desde entonces y ahora: José Luis Vega, Néstor Barreto y Áurea María Sotomayor.

Los precursores

Los precursores —las influencias— llegan, al principio y siempre, por academia o por azar. En ese rejuego, entonces, el poeta se va buscando a sí mismo en aquellos que, escribiendo antes que él o al mismo tiempo, se le parecen (o, mejor dicho, el poeta *crea* que se le parecen). Ese parecido reside en la construcción de una pretensión pues es arrogancia decir —pongamos por ejemplo— que me parezco a Gorostiza, que mi poesía se parece a la poesía de Gorostiza, cuando en realidad se trata de la persecución que le trazo, de la imposibilidad, en el afán de llegar a él, de emularle, de parecérmelo remotamente. No soy él, ni Borges, ni Palés. Otro modo de decirlo: leo a Alejandra Pizarnik, que me llega por academia y por azar, y reconozco su poesía (el mito y el mercado también). Pero no se me parece. La descarto. No regreso a ella mediante un “jamás” que, hay que decir, estaría sujeto a los posibles cambios en el tiempo. ¿Es más poesía la de Gorostiza que la de Pizarnik?

Los lectores

A mis lectores no los imagino porque nunca los he imaginado. Cuando escribo, lo hago exclusivamente para mí. Así ha sido siempre. Escribo por el placer que me

da, emocional, intelectual y físicamente (que son una sola cosa), la escritura; eso que Palés describía como “la íntima euforia –ventura de lo preciso y lo perfecto, música inaudible, sin sonido– que produce el sentimiento de la propia identidad”. Y si publico, lo confieso, lo hago por vanidad, no porque me interesen los interlocutores. ¿Que es ésta una postura arrogante o prepotente? Puede ser, pero al menos es sincera. Otra faceta de esta respuesta podría ser, tal vez, que no quiero asumir las responsabilidades que implican EL lector o LOS lectores. Pero, ¿implican, necesariamente, los lectores una responsabilidad? ¿Qué hago con esa responsabilidad después de que me muera?

3. Primero es la imagen –después vienen las adecuaciones– y ahí, en las letras, en las palabras, el que está siempre es el otro. Cuando me reconozco en el otro –cuando la relectura íntima no es para revisión y corrección sino pública, para la vanidad y la celebración– apenas me sirve para recordar la biografía. En tanto y en cuanto esa biografía –el recuerdo– es conocimiento, tengo atisbos de felicidad.

La propia voz, como la poesía, flota en el aire. Su llegada es difusa porque viene de demasiadas direcciones (y dimensiones) y todas válidas (dictado profuso, memoria rimada, el DNA, los dioses, etc.). El poema es su canalización, una canalización con pretensiones de fijeza y de originalidad (dos ilusiones). Tendemos a pensar que el poema (o el corpus poético de cada cual) es “la voz”.

4. No. A esta pregunta –al menos por ahora– tendría que contestar con la misma respuesta que dio Tolstoi cuando se le inquirió qué quería decir con una de sus extensas novelas (no recuerdo cuál): “Si pudiera contestar eso, no hubiera escrito la novela”.

5. El “yo” está siempre ahí, tanto en poesía como en narrativa; pero más en la primera, género que, por su condensación y fuerza en el tiempo, pareciera permitir la pretensión de identificación del “yo” de un modo más aproximativo (nunca cierto). Esto, el crítico literario y los estudiosos de la literatura, tratan de hacerlo utilizando las variadas herramientas del análisis literario. Sin embargo, en poesía el “yo” se disfraza de muchas maneras. El poeta conoce su construcción y puede esconder ese “yo” detrás de los recursos más obvios (los pronombres, ciertas formas verbales. Recordemos, por otro lado, lo que decía Freud del “yo” melancólico: “Sus lamentos son acusaciones; no se avergüenzan ni se ocultan porque todo lo malo que dicen de sí mismos se refiere en realidad a otras personas...”), y a través de los más perversos, como detrás del “yo” mismo, siendo Pessoa el ejemplo más obvio. El uso adrede del yo no es algo que me plantee, salvo en contados experimentos aislados que he realizado para observar la reacción de los “conocedores”. A fin de cuentas, el uso del “yo”, independientemente de la manera en que se construya, es truco, como es truco (técnica) todo en la creación literaria.

6. La sintonía más importante ha sido la de la amistad, la de “hablar el mundo”. Después de los primeros años de creación, cuando creemos que ya no necesitamos compartir y confrontar textos con nuestros compañeros literarios y nos sumer-

gimos en el mundo de una adultez (que no nos gusta) cada vez más aislante (un aislamiento, por otro lado, necesario), la conversación, el diálogo respetuoso y la amistad, en el sentido que, con Aristóteles, explica Hannah Arendt, se convierten en la sintonía literaria más importante. Dice Arendt que “la *philia*, la amistad entre los ciudadanos, es uno de los requisitos fundamentales del bienestar de la ciudad. Pero”, continúa Arendt, “para los griegos la esencia de la amistad consistía en el discurso. Sostenían que sólo el continuado intercambio de palabras unía a los ciudadanos en una *polis*. En el discurrir conjuntamente quedaban de manifiesto la importancia política de la amistad y su peculiar humanidad. [...] Pues el mundo no es humano simplemente porque está hecho por seres humanos y no se vuelve humano puramente porque la voz humana resuena en él sino sólo cuando se ha convertido en objeto de discurso”. Entonces, amistad y literatura vienen a ser “lo mismo” pero con distintos materiales y modos de construcción.

En el caso de Puerto Rico, si de pertenencia se trata, 1) mi producción poética (hasta ahora) pertenece al *mainstream* literario puertorriqueño (aceptación a la que todo el mundo aspira, desde los más marginales hasta los grafiteros); 2) escribo en español (hasta ahora) porque procedo de una generación y de una formación en la que había que hacer patente, por razones políticas y culturales, la fuerza y solidez del español en Puerto Rico (quizás todavía); y 3) pertenezco a una literatura que se produce también en inglés y en spanglish en los Estados Unidos, aunque no tenga diálogo con ella ni con sus autores. Toda ella (con sus matices, claro está) es literatura puertorriqueña. ¿Estoy convencida de esto que acabo de escribir?

7. En el caso de los nuevos practicantes de la escritura poética, diría que la pertinencia de mi escritura es la misma que, creo, dejó sentada la mayor parte de mi generación: escribir desde y para el lenguaje, escribir desde y para el conocimiento.

En términos de los lectores... pues, como creo que escribo bastante oscuramente (favor de ver la respuesta a la pregunta número dos), a lo mejor lo que hago es abonar a la noción (ideológica, por de más) de que la literatura (el arte en general) es (debe ser) algo críptico y para unos pocos.

8. El buen poema, en tanto canalización y materialización de la poesía, siempre aporta al (es) conocimiento. La difusión de ese conocimiento —para que pueda entrar en el territorio de una “disputa” pública, como sería “la racionalidad civil” o el entendimiento de nuestro papel (¿cómo pensadores o como especie?) en el planeta— son otros veinte pesos, como diríamos acá. Ahora bien, la poesía (viabilizada por el poema) continúa siendo arma poderosísima (y ya no exclusivamente en el sentido del famoso poema de Celaya) porque, en términos generales, convoca a la belleza y a la conmoción, que son de las armas más poderosas del diálogo y del discurso político.

Considero que el papel del buen poema (su mayor reto) es fundamentalmente contra el mal poema, contra ese texto que hoy en día, inflado de trivialidad y de recursos simplones y sustentado por la mercadotecnia (sustentada ésta, a su vez, por la imagen, también inflada, del poeta asequible que es más *entertainer* y payaso que intelectual público) se instala, avorazadamente, en el reconocimiento público.

Por otro lado, siempre he pensado que el papel de la poesía es y será, como siempre (matices históricos aparte), el mismo de la ciencia.

9. Todos.

10. Aquí quizás tendría que reiterar parte de lo expuesto en la respuesta a la pregunta número uno: el diálogo con la poesía desde el aislamiento y la oscuridad interior. De mi experiencia personal llevo a otros espacios –cuando se da la posibilidad del diálogo– la necesidad del rigor en la escritura, rigor que no excluye lo lúdico, la ironía, el humor, lo siniestro, las intervenciones con otras disciplinas del arte, etc., y que debemos oponer a los discursos de la trivialidad y el entretenimiento que han invadido todos los géneros literarios, incluyendo la crítica. En tiempos en que es más importante “ser escritor” (parecerlo) que la escritura, es de rigor ser riguroso.

11. Si no creyera en la poesía como arma imprescindible para la discusión y el entendimiento, no la leería, no la compartiría, no la gozaría. Si no creyera en ella para sentirla como un ancla que me acerca al conocimiento –del mundo y de mis oscuridades personales–, si no confiara en ella como lo que me permite sentir la “euforia de identidad” (Palés), no la practicaría. Si no estuviera convencida de que mediante la poesía puedo, por un lado, continuar sintiendo amistad por amigos poetas que han dejado de ser amigos –porque así uno lo ha decidido– y, por otro, establecer amistad con otros poetas que no he conocido nunca, muertos y vivos –la tribu ampliada–, tampoco leería poesía. El intercambio de palabras, hablar el mundo (Arendt de nuevo) hace que la *philia* desde la poesía no esté sujeta a la realidad, a los rigores del tiempo, a la muerte.

12.

Fantasia: en lugar de Eurídice

Del viento fue la mordedura pero en la mirada,
del mar y sí en la carne. Del delirio fue el instinto,
el enojo, la certidumbre de que los ojos, en tanto suspiros,
son destinos para siempre. La mordedura fue del tiempo.
Y es sabido que la de un pájaro sella con garantías
el sordo rumor de crimen que emite este lugar a todas horas.
Una paloma en un dintel de San Juan
es una gárgola sin ambición de eternidad
y esta ciudad, el laberinto que me ha sido dado,
el más arduo, el excelente, el más viciado, la catedral buscada,
una torre de Babel para mis juegos.
Mi voluntad de permanecer nunca ha triunfado en mejor prueba
pues este arrojito por mí fue decidido y todo rescate es innecesario.
¿Quién lo ha pedido? ¿Qué alarde es más risible que el de aquél
que se vanagloria de su intento de salvarme?

¿Quién es más pretencioso que aquél que, sin haberme visto nunca,
se atribuye un recorrido que sólo yo he podido hacer?
Por mí es que siete cuerdas tiene la cítara
y si la rueda de Itxión y la piedra de Sísifo se detuvieron
fue por mí, como por mi mandato fue que las sirenas
no cantaran. Quien no puede imitar a Alceste
no osará entrar en la cuadrícula que he escogido,
perfecta para los crucigramas de la muerte.
En sus portentos he sido yo misma cientos, miles de veces;
cientos, miles de veces, he dejado de serlo,
del mismo modo que esta ciudad es todos los infiernos
deseados cientos, miles de veces.
¿Qué casa pone sus muertos a mirar al mar?
¿Qué infierno nos pone el mar de abrevadero?
¿Qué mar me ha dado mi legítimo reclamo de suspiros,
como del olvido una constelación?
A los habitantes les pregunto, ¿por qué tanta algazara
por alguien que terminará despedazado
cuando soy yo la que está en todas partes?
Los suspiros, que son un anticipo del desvarío,
son más poderosos que la envidia de Orfeo.
Esa mordedura fue lo que vieron mis ojos en sus ojos
cuando intentó asesinarme de nuevo.

“Fantasía: el lugar de Eurídice” ha significado para mí la posibilidad de escribir por comisión. En 1999, como parte del proyecto *La ciudad infinita* –un portafolio con los textos de quince poetas y las imágenes litográficas de igual número de artistas plásticos–, se nos pidió que el poema a incluirse fuera sobre la ciudad. La paga para los escritores –gestión que sienta un precedente en Puerto Rico– fue la misma que para los artistas plásticos. Del mismo modo, este texto lo considero mi primer poema deliberadamente “feminista”. Por otro lado, es un texto en el que se hacen evidentes: 1) mi gusto por mantener una estructura del poema pero con incursiones de sentidos que se presentan sin uno saber por qué (para integrarlos, entonces, a la estructura) 2) mi gusto, también, por las preguntas retóricas como recurso reiterado; 3) el placer que da la investigación para la escritura de poesía; y (4) el amor por el Viejo San Juan, ciudad en la que vivo.

COLOMBIA, 1954. Realizó estudios de Derecho y Ciencias Políticas en la Universidad de Cartagena y Literatura Hispanoamericana en el Instituto Caro y Cuervo. Se ha desempeñado como profesor de literatura en la Facultad de Ciencias Humanas de la Universidad de Cartagena. Ha publicado: *El oscuro sello de Dios* (1988), *Lunación del amor* (1990), *En el traspatio del cielo* (Premio Nacional de Poesía Colcultura, 1993) y *Palabra que golpea un color imaginario* (1996) en la colección Encuentros Iberoamericanos de la Universidad Internacional de Andalucía. Otros libros suyos son: *La estación de la sed* (1998) y *Antología de poetas costeños* (1993). Sus libros están compilados en *Oración del impuro y Obra reunida* (Bogotá, Universidad Nacional de Colombia, 2004).

1. Yo nací en una pequeña población del Caribe colombiano que acaso lo único que posee es su bello nombre: Santa Catalina de Alejandría. El abecedario de mi formación procede de una modesta enciclopedia: *El tesoro de la juventud*. Con ella, literalmente, aprendí a leer el mundo. Pronto observé con inquietud que existía una extraña grieta entre el mundo vivido y el mundo leído. Y las palabras, al parecer, eran las culpables de ese desorden. En las páginas de *El tesoro de la juventud* había labriegos u hortelanos, arboles, otoño, encinas, bosques, lagos; en el mundo de mi entorno inmediato sólo gente de monte, matarratones, infinitos veranos, matorrals y simples pozas. Y aquí podría estar el impulso inicial de mi escritura: en alguna instancia del cosmos se había producido un error y había que corregirlo. Las verdaderas palabras parecían estar en otra parte, y yo debía estar donde estaban las verdaderas palabras. Y la única manera que se me ocurría para ir a ellas era escribiéndolas. Así sucedieron los primeros amagos de infancia y adolescencia, los primeros cuentos y poemas hechos para habitar con las palabras verdaderas. Fue mucho más tarde cuando comprendí (y yo soy un lento para todo, debo decirlo) que el asunto era más grave: no se trataba de algo meramente lingüístico, sino incluso casi ontológico, algo parecido al pecado original: no que las palabras no fueran verdaderas sino que tal vez, yo, ustedes, mi entorno, no fuéramos verdaderos, sino una sombra de algo, una especie de incorregible aberración histórica. Tercermundismo se llama esta enfermedad geopolítica y cultural. En todo casi, siendo fiel a ese impulso inicial, lo que he intentado en los cinco poemarios publicados, no es otra cosa que tratar de habitar con las palabras verdaderas, en un proceso complejo en el que he ido comprendiendo que las palabras sólo son verdaderas si quien las habla es verdadero, no importa en qué lugar del planeta estés o en cuál de los tres o más mundos te haya tocado en suerte vivir. Creo que todo escritor colombiano, en mayor o menor grado, ha lidiado con algo parecido, con las variantes del caso. Algunos lo habrán experimentado con mayor o menor traumatismo.

2. Creo que un momento significativo de esa genealogía lo constituyó el hallazgo, durante mi adolescencia, del cuaderno de Preceptiva literaria que llevaba mi hermana mayor en hermosa caligrafía, como parte de su formación pedagógica. Parece ser una experiencia bastante generalizada aquella de que la mala poesía prepara el gusto para la buena poesía; en efecto, junto a un catálogo de pésimos poemas se encontraban en este cuaderno algunas brasas iluminadas; pienso en el poema “Los camellos” de Guillermo Valencia, autor este tan vapuleado por las nuevas generaciones de la poesía colombiana, pero del cual sigo admirando la precisión en el dibujo de la imagen; pienso también en el *Cántico espiritual* de San Juan de la Cruz. Antes, en la casa de la infancia, estuvo el breve estante de libros en que fueron a recalar los restos del naufragio como librero de mi padre; entre los nombres allí frecuentados destacó el de Nataniel Hawthorne con su perturbador fulgor sobrenatural que me marcará para siempre. Ernesto Cardenal con su tono coloquial y su volcamiento hacia las exigencias de la realidad inmediata fue fundamental en mis primeros trazos juveniles, en la época del compromiso político sobreponiéndose al compromiso estético, que es ante todo, este último, entendible como un compromiso en lo humano. Pero los encuentros definitivos estarán en *Los heraldos negros* y *Poemas humanos* de Vallejo, y la obra ensayística, cuentística y poética de Jorge Luis Borges. El asunto con Borges fue de deslumbramiento vital que aún perdura. Borges me descubre la literatura como ejercicio de consolación, el valor estético de la perplejidad, el peso existencial de las imágenes primordiales.

3. Cuando escribo vivo la ilusión de que soy yo el que escribe, al menos una zona especial de mí, ¿pura nostalgia romántica? Seguramente. Uno persigue su voz en identidad consigo misma; pero esto es una fantasmagoría, lo sé, sin embargo no puedo dejar de creer en los fantasmas. No solo que la voz, en cualquier momento dado del yo personal-cultural se constituye en el conocido juego de espejos (reflexiones, refracciones, absorciones y roturas) sino que el aparente punto fijo u oscilante que se construye en un momento dado, sometido como está a llamados centrípetos y centrífugos, permanece en constante fuga; la voz en su trayecto va describiendo un recorrido contradictorio, plural. No se trata de un juego de máscaras sino de que el rostro es la máscara, sucesivas máscaras-rostros. A través de esas máscaras-rostros hablan las Imágenes. Aquellas Imágenes que determinan la arquitectura secreta de tu alma, aquellas que te han elegido a ti para que las nombres. Este lenguaje de Imágenes es, en gran modo, oculto para ti mismo. En el ejercicio de la escritura lo vas descubriendo o crees irlo descubriendo; pues finalmente se trata de un proceso de autoconocimiento lleno de pliegues y repliegues, y que siempre te puede deparar sorpresas. La génesis de un poema particular, visto desde adentro, es un guiño de alguna de esas Imágenes que cierta situación interior o exterior activa. Un grumo del sentido que poco a poco o súbitamente florece o coagula en el texto. Lo primero es la sombra de la Imagen como ya se dijo; pero el Ritmo es también Imagen. La Imagen es, en rigor, estructura rítmica.

4. Formular una poética es siempre una tentación cuando no una necesidad. A lo largo de mi escritura han hecho apariciones esos poemas-programas. En mi pri-

mera publicación *El oscuro sello de Dios*, el segundo poema y el poema de cierre constituyen las formulaciones de una poética. En este último adopta la forma de un consejo (“Consejo desde Orfeo”) cuyo primer destinatario es el mismo yo que lo anuncia:

Sigamos arrancando
ilusas melodías de nuestra pobre
siringa
No como Orfeo miremos
hacia atrás
y descubramos
que todo ha sido una falsa
promesa de los dioses

Esta poética más que referirse a los modos de la palabra apunta a la actitud que subyace a la palabra. Se configura en torno a la Imagen-madre de la poesía en Occidente: el mito de Orfeo. El derrotero de mis dos siguientes poemarios (*Lunación del amor*, *En el traspatio del cielo*) se ciñe a este consejo. El cuarto (*La estación de la sed*) lo transgrede, hace exactamente lo que Orfeo, mira hacia atrás; el resultado es ese yo lírico al que le han vaciado los ojos. Esto es, en el horizonte analógico hace su abrupta aparición para instalarse, la mirada irónica: se profundiza la herida abierta por la modernidad. Este Orfeo ya no canta, es un Orfeo afónico. El posterior libro *Sacrificiales* es, en gran medida, un poemario-poética. Es como si la propia palabra quisiera suturar la herida que ella misma ha abierto, restaurarse por la reflexión sobre sí misma.

5. En ocasiones ensayo la cortesía de tono impersonal, pero ordinariamente le entrego todo el escenario al dudoso yo. Creo que al lenguaje como sistema de signos subyace una lengua primordial de espesura simbólico-existencial, y que la voluntad de esta lengua primaria es la construcción o reconstrucción del yo. En esa medida el yo no me parece una mera licencia retórica; si lo asumiéramos como retórica, sería entonces algo más que una mera retórica. Sería una “retórica” que espejea o trata de seguir las señas de una “ontológica” esencial, y, en todo caso, no esencialista. Esta “ontológica” es por sobre todo una voluntad de yo, lo cual no quiere decir que consiga su objetivo; este yo permanecerá oscilante o permanentemente aplazado. Es un yo como promesa.

6. En mi recorrido por encontrar las palabras verdaderas se me hace necesario, al menos, mencionar cuatro nombres: Luis C. López, César Vallejo, Jorge Luis Borges y Héctor Rojas Herazo. Luis C. López, en mi tradición poética más inmediata (que muchas veces resulta la más lejana) –la tradición regional– representaba, de alguna manera, el Padre que había que matar. Como toda relación con el Padre es, según enseña Freud, una relación ambigua. Me incomodaba su exteriorismo, su localismo falto de vuelo; me seducía su laconismo, su precisión. En mis últimos trabajos creo haberme reencontrado con algunos rasgos de su poética, pero mi

primer poemario *El oscuro sello de Dios* si algo le debiera al Tuerto López es su impulso en la negación. De Vallejo, la dimensión religiosa en la visión de América Latina. De Borges, su fina y lúdica hondura metafísica, y particularmente su ábrete sésamo: nos pertenecen todas las tradiciones porque no tenemos ninguna. De Rojas Herazo su aguda percepción del Caribe profundo. Estas serían mis deudas y deudos más cercanos. En definitiva, asumo mi obra como incrustada o girando alrededor de ese agujero negro que abrió la modernidad: la muerte de Dios, lo cual puede no querer decir nada porque toda la cultura moderna y posmoderna se hace incomprensible si no se parte de este hecho.

8. Le concedo un papel radical y, sin embargo, o precisamente por ello, limitado. Dudo mucho de la capacidad colectiva del discurso poético. Si social, el discurso poético lo es solo a través de lo íntimo, hablando y labrando en lo más secreto del ser; por ello hablo de radical. Tautología: la poesía moderna lo es porque es hija de la modernidad. La confronta críticamente pero es hija de ella. Si el Dios que rige el actual estado de la modernidad o posmodernidad es Narciso, como han señalado algunos teóricos, la poesía no puede sustraerse absolutamente a ese estado de cosas. Algo le toca de ello. Desde luego en la poesía estamos ante un Narciso que se subvierte a sí mismo, encontrando en su reflejo en el agua no a sí mismo sino al otro. En ese recogerse sobre sí misma está la posibilidad de hablar de la poesía.

“Lo que importa es preparar tu corazón a manera de blanco papel” como dijera místicamente Miguel de Molinos. El corazón, como texto en blanco, dispuesto para que el Espíritu escriba, me parece una acertada metáfora del proceso creativo. Nada nuevo, por lo demás. El corazón dispuesto, la apertura al sentido. El Espíritu, es decir el lenguaje. Desde luego, estoy hablando de un lenguaje primordial, como quieren Jung o Elíade, y al que aludía antes, lenguaje existencial respirado por el mito (escenificado y re-escenificado desde la experiencia personal-cultural de cada yo creador), irradiado por las sombras y luces del símbolo.

9. Creo que la literatura es lo menos literario que pueda existir. En literatura lo que está en juego siempre es la salvación de tu alma. La literatura no es un juego, es el juego. Ahora cuando todo parece sucumbir a los embates del cinismo, a las chicharras del *rating* y el *marketing*, cuando, peligrosamente, cada vez somos “menos alma más alcancía”, la poesía tiene que esforzarse por hacer de la lectura encuentro, diálogo del lector y el poema, un espacio de sacralidad; sacralidad precaria, es verdad, pero que, de algún modo, contribuya a restaurar tejido de alma, a intentar rehacerlo. Agonismo espiritual, reconstrucción permanente.

10. Me parece que toda identidad pasa por el eje de lo humano. Identidad en lo humano es lo que importa, no identidades locales o nacionales o regionales. Cuando tú habitas en lo humano es cuando comienzas a habitar, como decíamos al comienzo, con las palabras verdaderas. Cuando esto ocurre lo local y lo universal se revelan como interconectados, como aspectos de lo mismo. Esta convicción es lo que ha abierto mi poesía al imaginario de lo local y lo regional, lo que me possibilitó cerrar la brecha inicial entre realidad leída y realidad vivida. En cierto modo mi

poética se podría resumir como la búsqueda de la radiación del mito en lo nimio y cotidiano. En esta medida lo universal abre espacio y libera lo local.

Desde luego la universalidad es algo bien distinto de la globalización; en términos generales se mueven a contravía.

11. Las claves de la evolución de la poesía moderna, como ha sido señalado por los estudiosos del tema, están en ese hecho definitorio de Occidente (y el mundo es cada día más Occidente) que ha sido nombrado como la muerte de Dios, esto es, la pérdida de todo marco de trascendencia (sagrada o humana). En este contexto hostil el poema viene a ser una especie de ínsula extraña, un lugar donde mora la posibilidad, el sueño, el insomnio o la pesadilla de la trascendencia; un lugar donde se inquiera por ella o habitado por su fantasma

Creo que el ocaso del marxismo fue la segunda muerte de Dios. Creo que la muerte de Dios es también la muerte del hombre (¿y acaso también su posibilidad?). Creo que en el poema habita el hombre. Creo que el hombre es ante todo el otro. La fe posible en el poema es una fe permanentemente en crisis, es una fe paradójica.

Conviven en el poema dos visiones que se excluyen y a la vez se implican, a modos de *ying* y *yang* del alma: caridad y lucidez. La lucidez es fuego, la caridad es agua; la capacidad de cobijo del poema se alimenta de su capacidad para dejarnos sin techo. El poema funciona *yang* para que el lector opere *ying*.

El lugar del poeta en el mundo actual es el de un Orfeo afónico, el de un Orfeo que ha perdido la voz, pero que sabe que tiene que cantar.

12. Escena de Marbella

*a Juan Marchena
cartagenero del otro lado del mar*

Junto a las piedras está Dios bocarriba
Los pescadores en fila tiraron largamente de la red
Y ahora yace allí con sus ojos blancos mirando al cielo

Parece un bañista definitivamente distraído
Parece un gran pez gordo de cola muy grande
Pero es solo Dios
hinchado y con escamas impuras

¿Cuánto tiempo habrá rodado sobre las aguas?

Los curiosos observan la pesca monstruosa
Algunos separan una porción y la llevan
para sus casas

Otros se preguntan si será conveniente
comer de un alimento que ha estado tanto tiempo
expuesto a la intemperie

Marbella es una zona de playa en Cartagena. Bañistas y pescadores comparten este escenario. El origen del poema es el siguiente: una escena cotidiana de pesca en común; los pescadores tirando el trasmallo. Imagino que aquello que tiran en la red no son peces sino algo misterioso, oscuro; pero no sé qué es. La imaginación se complace en diversas posibilidades maravillosas, absurdas o siniestras. Esta escena me impresiona vivamente cada vez que la contemplo. Sé que encierra un significado que se me oculta. Algo que me habita en profundidad se quiere revelar. Lo sé y lo dejo hacer, lo dejo trabajar (trabajarme) a su manera: hago el que se distrae, para dejarlo hacer. El poema me asedia. Un día se revela y me es dado escribirlo. Entonces comprendo que la Imagen que exigía ser dicha, escenificada en el Caribe, es el viejo mito del Dios muerto y devorado. Ingestión y salvación. Me descubro dudando ante el acto eucarístico. Descubro (*a posteriori*) el eje de mi poesía.

ESPAÑA, 1954. Estudió Filología Románica en la Universidad de Valladolid. Sus libros de poesía son *Invernales* (1985, Premio Arcipreste de Hita), *La condición de pasajero* (1986). Obtuvo el Premio Hiperión de Poesía por su libro *Inventario* (1987), al que siguen *Falso movimiento* (1993), *La mujer automática* (1996) y *La tienda de fieltro* (2004). También ha publicado ediciones de libros de Antonio Gamoneda, José Miguel Ullán y Vicente Núñez, una biografía literaria de Valle-Inclán, y los ensayos *De los ojos ajenos* (Lecturas de Castilla, León y Portugal), *La puerta azul* (*Las poéticas de Aníbal Núñez*), *Del caminar sobre hielo*, *La poesía como pensamiento* y *Archivos* (*Lecturas, 1988-2003*). Ha sido director de la revista *El signo del gorrión*. Y ha traducido libros de Verlaine, Rimbaud, Roberto San Geroteo, Rosemary Crompton y Francis Ponge. Actualmente prepara la poesía completa de José Miguel Ullán para El Círculo de Lectores (Barcelona).

1. No soy muy dado a la elaboración de mitologías personales; tampoco, para los orígenes de mi interés por la poesía. En la adolescencia todo está impregnado de movilidad e imprecisión, de dinámicas cambiantes, que operan, sin embargo, una especial concentración de fuerzas inconscientes. En mi caso –un muchacho tímido–, recuerdo un apasionado gusto por la lectura, en general, una familiaridad con la palabra escrita, una aguda necesidad de expresión que quizá no fluía de otro modo, una fuerte carga íntima de tensiones intelectuales y emocionales. No una experiencia fundadora, pues, sino una larga y espesa etapa prepoética.

2. Entre otras muchas lecturas, hay dos poetas en mi adolescencia, dos obras que enseguida me llevaron a creer que “la poesía era eso”. Rubén Darío, el primero, un tomo de *Poesías completas* que publicó Aguilar en 1968; mis padres me lo regalaron entonces, cuando yo tenía catorce años. Y Antonio Machado, el volumen que él mismo había llamado *Poesía completa*, sin serlo, en la vieja edición de Austral. Vagamente recuerdo a Rubén (*Luces de bohemia* siempre me lleva a llamarlo así) como un descubrimiento de la música de las palabras, y a Machado como una propuesta vital, la poesía como vida, una tensión del decir la vida y decirse, que incluía con naturalidad el pensamiento.

Vino luego un paréntesis, entre los diecisiete y los veinticinco años. Seguía leyendo un poco de todo, pero especialmente política y economía. No lo he analizado desde la perspectiva del poeta que ha escrito después, pero supongo que una lengua tan peculiar como la de Lenin (su hilo implacablemente polémico, su análisis sin concesiones hasta el detalle más minúsculo, la huella siempre de la posición teórica en cada giro de la práctica) o como la de Mao (su mecanismo reiterativo

mezclado con las diluidas metáforas de la tradición china), incluso en traducción, algún residuo habrán dejado en mí. Durante esos años, nadie me ayudó a seguir pensando acerca de la literatura como lo hicieron Valle-Inclán y Brecht.

Cuando se cerró el paréntesis, la lectura decisiva fue Eliot. Eliot traducido al castellano. Con esa libertad informe que las traducciones de poesía le ofrecen al lector. Ha pasado ya tiempo —fue a finales de 1979—, pero sigo recordando las horas pasadas con *La tierra baldía* como el reencuentro de un deseo de escritura que aún permanece.

3. La imagen y el ritmo vienen juntos: lo primero que llega es casi siempre una frase, unas palabras donde no se distinguen su forma y su música de lo que me quieren decir, lo que quieren poner de relieve y que suele proceder de la vida. Esa frase va generando el poema, contagiándolo de su síntesis primera. Y, sí, me reconozco, reconozco mi voz muchas veces en ese fluir.

4. Nunca he querido escribir una *poética*, aunque en ocasiones haya tenido que disimular y hacer como que lo hacía. Es verdad que un poeta suele ser consciente de mucho mientras construye un poema; pero también que, si puede explicar con otras palabras lo que ocurre entonces, en alguno de estos pasos falla. Hay un momento de corte entre la teoría, el pensamiento acerca de la poesía, y la propia escritura, la escritura del poema. Un poco a la manera de la renuncia que describe Lyotard en estas frases: “Ningún acontecimiento es en absoluto accesible si el yo no renuncia a la brillantez de su cultura, su riqueza, la salud, el conocimiento y la memoria [...] En esta condición, Cézanne permanece quieto mientras su vista escudriña interminablemente la Montagne Sainte-Victoire, esperando la aparición de lo que llamó ‘pequeñas sensaciones’, que son las presencias puras de colores inesperados”.

Tengo un segundo motivo para rehuir la formulación de una *poética*: mi reticencia respecto a cualquier teoría globalizadora y el consiguiente criterio de que el pensamiento crítico sólo puede aportar propuestas teóricas relativas a cada objeto o hecho, a cada texto.

Como se ve, en los dos argumentos late una pregunta sobre las relaciones íntimas entre el poeta y el crítico. Estoy convencido de la necesidad de ese “momento de corte” entre ambos; pero, a la vez, he experimentado a menudo la salud de otras formas de conexión. El mirar desde dentro los textos (no los propios), al escribir sobre ellos, en una suerte de inmersión que va mostrando su carácter peculiar, me ha permitido mantener un vínculo estrecho con obras cuyo lenguaje y mundo resultan distantes de los míos. Así me ocurre con los poetas sobre los que más he escrito. Sus poemas, incluso esos menos próximos, funcionan como un lugar de pensamiento habitado por las mismas preocupaciones de mi poesía. Podría quizá componer mi *poética* con fragmentos de mis escritos críticos, como si en ellos se abrieran de vez en cuando ventanas por las que me leo a mí mismo.

5. En mis poemas aparecen todas las personas gramaticales, a menudo mezclándose, designando varias de ellas a un mismo personaje. Digo de mí yo a veces,

y otras digo de mí *él*; en alguna ocasión, he sido *ella*. Todos los pronombres son perspectivas, formas del punto de vista, opciones de lenguaje. El *yo* no es una identidad, sino una posición, un momento del habla; también *él* es una posición, la que se ve exterior, la que desde aquí se mira.

6. En la formación del poeta que empieza, es decisivo que pueda intercambiar sus textos y discutirlos, compartir experiencias de lectura, buscar en compañía de otros fórmulas que le permitan la publicación de su escritura. Las revistas colectivas, los encuentros con los amigos para leerse mutuamente lo recién escrito. En mi caso, los amigos con los que fui coincidiendo en diversos proyectos poéticos, que la revista *El signo del gorrión* puede representar, tuvieron este papel: Olvido García Valdés, Luis Marigómez, Gustavo Martín Garzo, Carlos Ortega, Esperanza Ortega, Ildefonso Rodríguez, Tomás Salvador González, Miguel Suárez. Ni ellos, creo, ni yo usaríamos nunca la palabra *pertenencia*. El poeta es un solitario siempre; pero es muy hermoso cuando, a la vez, conoce, en las intersecciones y el diálogo, la imposible compañía.

Ejemplos y lecciones he recibido muchos en ese espacio, donde la escritura y la vida no son fáciles de deslindar. Tengo una inclinación hacia esa forma de encuentro, una nostalgia y un deseo de lo colectivo; no me resulta simpática la idea de un *magisterio*, siempre —en la vida, en la escritura, en la política, en el pensamiento...— la he rechazado. En cambio, compartir, hacer preguntas, intuir entre varios las respuestas, vivir al lado de otros, me parece la mayor riqueza. Es aquí donde debo mencionar a otros amigos que también escriben: Moisés Mori, José-Miguel Ullán, Mirta Rosenberg, Liliana García Carril, Eduardo Milán... Y no siento que esta lista sea cerrada, la noto permeable al tiempo y a la gente, aunque, por pura contención, no siga dando nombres.

7. Trabajo como profesor con adolescentes y, con frecuencia, al compás de los días, me hago esta pregunta respecto a ellos. En cambio, desde el punto de vista de quien escribe no puedo, de ningún modo, usar las palabras *lección* o *inculcar*, ni siquiera analógicamente.

En mis ensayos busco que alguien se haga preguntas similares a las que yo me hago, que alguien se interese por cuestiones similares a las que me atraen a mí, que alguien lea quizá lo que leo yo.

En el caso de mi poesía, no es muy distinto; si algún lector sintiera una emoción parecida a la que yo experimento cuando leo a otros poetas, estaría feliz. Pero eso no cambiaría nada esencial: la escritura crece buscándose a sí misma, desafiándose a sí misma.

8. Cernuda decía que los verdaderos poetas han de ser contemporáneos de su época; estoy de acuerdo. En ese sentido, su lectura es un testimonio de la época, pero siempre que testimonio no se entienda en su acepción mimética: retratar, representar, hacer crónica...

Toda verdadera poesía se involucra con su época. Su modo de elaborar una lengua externa a los códigos sociales, su obligada labor de crítica del lenguaje, aporta

una acción política de primer orden (si es que usamos en serio la palabra *política*). No hay grandes poetas conservadores, sea cual fuere su ideología consciente. Pero se puede concretar más al respecto de “las formas de discurso”. Acción de la lengua y no representación ideológica, la poesía es un poderoso género de pensamiento. Esto ocurre porque el pensamiento no se limita a las habilidades de la razón, ni se mide sólo en términos pragmáticos de eficacia, sino que incluye el espacio todo de la mente y el espíritu humanos –lo sensible, lo inconsciente, lo emocional...–, y la poesía es la única síntesis que conozco de todos esos espacios.

9. *Creación* es una palabra que no suelo usar para referirme a la escritura, ni a la de los demás ni a la mía; me parece banalmente mitológica. Sí creo en la capacidad de la poesía para abrir “espacios de respiración y visión”: observando las fisuras del lenguaje, eludiendo críticamente las continuas trampas de los diversos códigos –en especial los literarios, los supuestamente poéticos–, imaginando un punto de quiebra en las cadenas que Wittgenstein sentía entre el habla y las formas de vida. De pronto, en un poema, se produce una brusca discontinuidad, una entrada de aire, se respira, se ve.

La última parte de la pregunta es un ejemplo de las cuestiones que prefiero no responder tratándose de mi poesía; quiero permitirle al crítico que también soy tomarse vacaciones, abrir –digo– un momento de corte entre el poeta y el crítico.

10. He citado con frecuencia la conocida frase de Novalis: “Cuanto más personal, local, temporal y particular es un poema, más se aproxima al centro de toda poesía”. Así lo entiendo también y mis poemas están habitados por las pequeñas cosas de mi entorno, por las calles de la ciudad en que escribo, las carreteras por las que viajo. Acabo de publicar una amplia edición de Francis Ponge, he disfrutado traduciendo el título de su *Carnet du bois de pins* como *Cuaderno del pinar*, sintiendo en ello muchas tardes de la niñez pasadas en los pinares que rodean Valladolid. Si de pronto, escribiendo, me viene una palabra que oigo en la voz de mi madre, que procede de allí, es muy difícil resistirme a usarla.

Pero creo que, junto a esta raíz, se sitúa también la necesidad del rechazo, de la ruptura. Lo explico desplazándome a otro campo.

El suelo que pisa un poeta está compuesto por lo que podría llamarse *sus clásicos*: palabras que habitan en la memoria inconsciente, tonos que se distinguirían por instinto bajo cualquier disfraz. Los *clásicos* son más la necesidad que la autoridad, aquello que nos constituye aun antes de poder saberlo. Pero, más allá, la lengua que hablamos, la tradición literaria como su más alta expresión, nos recluyen en unos límites invisibles que recortan la realidad de modo análogo para quienes habitamos ese ámbito. Ahí es donde es benéfica la poesía de las lenguas extranjeras y, en particular, la poesía traducida; la traducción incorpora una extrañeza que potencia el aprendizaje de la extrañeza, de la extrañeza que toda poesía es; lo extranjero es una cuña que hiende la tradición heredada abriéndola en lo singular. Como he sugerido antes, la traducción produce un texto tocado por lo informe, resistente a un cierre, móvil en cada una de las ocasiones que se lee; que, siendo poderoso, también resulta imperfecto y, así, nos ofrece sus palabras

con insólita libertad, más como un campo de energía lingüística que como una forma: *abre la cabeza*, permite pensar lo literalmente aún no dicho.

El poeta se constituye, así, en el mismo movimiento, como tradición y como ruptura, arraigado en lo local e incurablemente ajeno.

11. Mi libro de ensayos más reciente se titula *Deseo de realidad*. La realidad no es lo que está ahí, lo dado, sino algo que constantemente buscamos, tratamos de construir, una utopía tal vez. No conozco otro modo más eficaz de intentarlo que la conciencia crítica de la lengua, el esfuerzo permanente de liberarla de los códigos, es decir, de las trampas del poder —de todas las clases de poder— y abrir fisuras, inscribir en ella la posibilidad de otros mundos. Por eso, no puedo identificarme del todo con ninguna de las dos fórmulas, aun simpatizando con el sentido de las dos, que no siento en mí como contradictorias. La que viene de Mallarmé muestra con lucidez la dirección en que se mueve el trabajo del poeta, pero está lastrada de esencialidad: no hay un sentido “más puro”, sino una labor crítica que nunca puede terminar ni tiene rumbo fijo, pues hasta lo que ahora parece “más puro” luego se codifica y convierte en cliché; “el margen” se mueve constantemente, nunca permanece en el mismo sitio. Y la de Parra, por su parte, tal vez cuenta demasiado con la evidencia de la realidad, por más que los “mil demonios” anden sueltos.

12. Durante muchos años, empezaba mis lecturas públicas con este poema, quizá porque, entre los míos, era el que más me parecía una presentación. Fue el cierre de mi libro *Inventario*, publicado en 1987, y se titula “Pierrot le fou”, como la película de Jean-Luc Godard que le sirvió de punto de partida.

Pierrot le fou

Hay una línea recta en el mapa
que une este punto y el mar;
por ella circula un tren
con las ventanas encendidas,
constantemente circula, cruza el puente
sobre el estuario hacia el sur,
hacia el norte cuando cae el día.

El viaje en camisa
con esta fiebre inconsciente
era como un comienzo,
no era el final de una época.
Al atardecer salieron nubes rosáceas,
flotaban encima del lago.
Entre los objetos, una malla compacta
y pegajosa, hilos no se ven,
sed, espacio imposible.

En la cuneta, una balanza vacía,
los platillos descentrados,
mohoso el seguro que ha de soltarse
para conocer el peso.

Latas agujereadas
se apilan en la pared de la gasolinera.
Hemos abandonado el coche,
corremos entre los surcos sin sembrar,
sobre las piedras agudas
de la vía, traviesa a traviesa,
resbalamos en el metal de los raíles.
O arrojan las piedras, se apilan luego
en un rincón, crían
despacio telarañas.

Algo desnudo y sin perfiles habita aquí,
en esta casa oculta,
inquietud de días. Ojos
brillan en el sueño, remueven
pasión, arañazos de yeso. Tras las cristaleras
no hay memoria. No hay palabras
que duren todo el tiempo en que hierde
la caricia. La mirada
se teme y se desea, pasos
al otro lado de la puerta
como quien espera un mensaje.

Cerveza y ensalada de pescado
con salsa blanquecina
en cuenco hondo. Atardece
sobre el recodo entre iglesias,
las casas están doradas,
se entornan persianas provenzales.
Bromeo porque me siento
intruso en este ambiente de frontera,
donde el límite es leve,
aquí mismo, al alcance de la mano.
No supe si alegrarme
de que nunca dijeras que estaríamos sentados
aquí para siempre. O llorar.
El vértigo es incomprensible
desde fuera del vértigo.

Viento sobre las rocas,
el oleaje impide seguir la pesca;
sentado en el suelo espero, grumo
de codos y rodillas. Velozmente
un tren se despeña ante mis ojos;
el reflejo de las ventanas,
mientras en línea recta va hundiéndose.

Es el retorno de la lógica a estos espinos,
aunque su elección de lugar sea ambigua.
A qué lado del sentido,
al final de qué trayecto,
con qué gusto en los labios.
Atadijo de dinamita,
desembocadura.

No voy a comentarlo; pero sí puedo sugerir dónde radica mi vínculo emocional con este poema. En él se dan sin linderos una opción existencial y una opción estética y ambas –de la mano de la referencia a la época y de la referencia a Godard– crecen en la fidelidad al pensamiento de la juventud: cambiar la vida, cambiar el arte, sentir el aliento colectivo de ese itinerario, reconocer en la desolación la lucidez. Godard es también el modo de nombrar una raíz en la que me reconozco: Barthes, Lyotard, Deleuze... Y el amor como médula, atravesado por estas mismas condiciones. El paisaje y las cosas, expresión del deseo de realidad. Una corriente de vida que iba fluyendo a través de todo, volviéndolo indistinto: el cine y yo, las ciudades –el rincón provenzal y la vía del tren en un barrio de Valladolid–, las historias, las lecturas, los personajes. Una narración sin discurso, la libertad de los fragmentos (“alegría de los fragmentos”, dice mi amigo Ildefonso Rodríguez). La certeza de que el verso libre era nuestro.

ARGENTINA, 1954. Ha publicado: *El artista del sueño y otros cuentos* (1981), *En lo separado* (poemas, 1988), *Trenzas* (novela, 1991), *Bailen las estepas* (poesía, 1999), *Bárbara dice:* (poesía, 2004), *El azar cruje* (catálogos, 2006). En literatura infantil: *Había una vez una gota* (1996), *Había una vez un circo* (1996), *Salirse del camino y otros cuentos* (1997), editados por Libros del Quirquincho. Su obra de teatro *Paisaje después de los trenes*, se representó en el teatro Olimpia de Buenos Aires en 1985 (dirección Guillermo Asencio), *Trenzas, el secreto robado*, en el teatro de Liberarte (dirección de Irma Paso) 1994, *Justo en lo perdido*, en El Camarín de las Musas y el Centro cultural de la Cooperación en el 2003 (dirección de Irene Rotemberg). Ha realizado varias antologías, entre ellas *Mujeres 3, Visiones en el siglo* (IMFC, 1998). Ha recibido diversos premios y becas: Primer Premio Nacional –Iniciación– de Poesía, Premio Unesco, el Premio Antorchas a la Creación Artística, beca del Fondo Nacional de las Artes, Premio único de poesía inédita de la Municipalidad de la ciudad de Buenos Aires, Premio Iberoamericano de Cuento Julio Cortázar, entre otros.

1. En el lugar del nacimiento, ese centro del mundo, pasaban los trenes. Mi padre y yo nos arrojábamos al vagón de los libros y apareció en el año 1961, nuevo, con tapa dura, la *Antología poética* de Saint-John Perse (“impreso en la Argentina en 1960, Fabril editora”) y salió también *Carta al padre y otros relatos* de Kafka y la maestra de cuarto grado, la señorita Aroma, nos leyó en una clase: “El poniente de pie como un Arcángel / tiranizó el camino. / La soledad poblada como un sueño se ha remansado alrededor del pueblo / Los cencerros recogen la tristeza / dispersa de la tarde. La luna nueva / es una vocecita desde el cielo...” (J. L. Borges). La niña necesitaba un remanso a esa conmoción y anotó en su cuaderno de “versos” frases para otros que ya no huirían de tanto dicho. Pero la niña se fue a la gran ciudad donde habría más libros (aunque no aquel “Aroma”). ¿Un vacío espacial? Mi primer libro fue de cuentos. Después algo se transformaría. Una muerte –ese vacío, esa “falta”–, me provocó el desasosiego y el decir poético. “Traicionar-lo”: De aquel tierno esqueleto / aún conservo el sombrero / en el centro de la sábana // Ahí derraman vino // No hubo traición / digo / con el sombrero chorreando en mi espalda // Y trepo a la tumba / como al vientre del árbol / haciendo muecas // Cada palada de tierra / convoca nuestra risa / es decir mi risa y la del muerto // Siempre guardo algún terrón de azúcar / en la boca / para repartirlo en días de diluvio”.

Y se trataba del padre muerto, el que me había enseñado las primeras letras: h-o-y-e-s-u-n-h-e-r-m-o-s-o-d-í-a. (Mientras un ritmo, una puntuación, insistirían.)

2. Una ilusión de árbol: Borges, Saint-John Perse, Pessoa, Lezama Lima, Ritsos, César Vallejo, Alejandra Pizarnik, Olga Orozco, Sylvia Plath, Emily Dickinson, Juan L. Ortiz, Elytis, Gelman, Giannuzi, Marina Tzvetáieva, Rilke, Saer, Paul Celan, Vladimir Holan. Tal vez me agarro de sus manos, de sus renglones.

3. Me asombro ante una propia frase “lograda”. Me la dictaron, digo. Algo se construye casi a la vez: sonido, concepto, imagen. Podría cambiarse el “orden” de lugar. Un trabajo “muscular” el del escritor (diría Marguerite Duras).

4. Creo que en casi todos mis textos está la pregunta por la escritura, por el libro, por la letra. Creo que hay un entrecruzamiento entre lo que acontece y “lo literario”. A veces apenas a la vista como en el poema “Marcas” de *Bárbara dice*: un salpicado de sílabas. En otros la pregunta se extiende. “La trastienda”, es un poema largo, en cierto lugar dice: “Si el lenguaje desconfiaba / de sí mismo, ¿por qué creerle / [...] / hasta mancharme las manos de rodillas, como derribada / por el hedor a flores muertas? // Digamos: si hay quienes oyendo / la voz en alto / [...] / no caen, / no se lastiman, ¿por qué entonces no aceptar la frase, / lo que se considera correcto, / incluso en su gramática? / Acaso, ¿por qué escribir un poema correcto / no le es suficiente al poema?”

5. Me frecuentan la primera persona, también la tercera y a veces la segunda. Tal vez ese “yo” poético sea el entredicho de una identidad cierta aunque no sabida, declarada.

6. He sintonizado con los que mencioné en la pregunta dos y por suerte también con otros (felizmente) vivos, actuales, algunos amigos, otros sólo conocidos por sus lecturas. José Kózer, Basilia Papastamatíu, Reina María Rodríguez, Renato Sandoval, Liliana Lukin, Hugo Padeletti, Susana Romano Sued, Paulina Vinderman, Hebe Solves, Arturo Carrera, Jorge Madrazo, Diana Bellesi, María del Carmen Colombo, Leopoldo Castilla, Lidia Rocha, Alejandro Schmidt, María Negroni, Mercedes Roffé, Cristina Peri Rossi, Liliana Heer. Ellos, conmigo, adictos al rumor de la letra.

7. Si la niña leía a los pájaros, la mujer-escritora lee a otros. Sugiere. Una transmisión es la de mi quehacer como coordinadora de talleres literarios. Un “entrenamiento” hasta recibir la música de la palabra poética y aceptar su inquietud. Y me refiero a la escritura de los otros poetas. Con mi propia escritura, sólo se sabe a través de algunos lectores, algunos amigos, algunos críticos: Nicolás Rosa, Luisa Valenzuela, Susana Romano Sued, Liliana Heer, Sonia Catela, José Kózer, Amalia Sato, Germán García, Víctor Redondo, Jorge Madrazo, Silvio Mattoni, Martín Kohan, Cristina Siscar, Luis Chitarroni, Federico Delicado, Adolfo Colombres, Claudio Martiniuk, Liliana Lukin, Luis Thonis, Cristina Peri Rossi. (Y me quedo leyendo las cartas recibidas, esa generosidad de los amigos, lectores, escritores.)

8. Intersecciones: ¿se puede escribir después de Auschwitz?, ¿después de la Esma, La Perla? Paul Celan nos dijo y nos dice: “la palabra rasga el alambrado”. Creo

que la palabra poética “estira” el mundo y lo reconstruye, produce inquietud, reúne lo desperdigado.

9. Que el lenguaje, cada tanto, me hable poéticamente y yo pueda, cada tanto, escucharlo, lo considero un regalo, un don. Y trabajar el poema en la feliz desesperación, corregirlo, volver a puntuar, leerlo en voz alta, reescribirlo y considerar que “casi” ya está dicho, es un momento de privilegio: la luz —que a veces encandila— y la sombra —que a veces nos cobija— están ahí.

10. La niña del pueblo va a la capital. Otro tiempo. Otros libros. La gran ciudad. Una forma del exilio. Entonces, leer era mi casa: hacía olvidar el frío. Alimentaba. Y se comenzaba a escribir. Sólo que la calle estaba allí. No la historia singular, sino La Historia. El tiempo de militancia. Ahora estoy aquí. Me tocó “este territorio”, me gusta vivir en este país difícil, periférico, con muchas hojas en blanco. En este país que tantas veces maltrata “a su cría”. Pero amo vivir aquí. Me gusta ser argentina aunque, como digo en el poema “Invitación”: “Un país no es un solo lugar para el derroche de pasiones”. Tal vez desde mi condición local el mundo entra en mis ojos y en cada poema se produce un espacio alternativo.

11. Creo que las palabras de la tribu se han contaminado pero no todas las palabras ni toda la tribu. Sí, a un profundo discernimiento de la realidad para que sea más honda la palabra del poeta. “Hay un minuto al final, / un minuto, una gota de rocío. / ¿A qué distancia está?” nos escribe Sylvia Plath.

12. Elijo el poema “Definición” de *Bailen las estepas*, y transcribo a Hebe Solves. En estos días me ha enviado un trabajo donde me honra eligiendo ese texto junto al “Río de la Plata en arena pálida” de Alfonsina Storni (*Mascarilla y trébol*, 1930) para continuar su investigación sobre lo que llama “poéticas del agua”. Cito a Hebe Solves: “En los dos poemas hay agua, ciertamente, pero el balde aparece sólo en uno. De algún modo son asimétricos, dos poetas mujeres (Alfonsina, Susana), dos épocas distintas (1930/1990), sin embargo, el mismo país, la misma agua que las riega o les falta”.

Definición*

Alza el balde. Se pregunta
cuál pesa menos, un lleno
o un vacío. No alcanza
la respuesta porque ve
otros ojos.

El observador determina
que semejante situación:

* Este poema forma parte de *Bailen las estepas*, 1998.

la sequía, el calor, pero
sobre todo el largo trayecto
con baldes repletos,
es dramática para una mujer.

Mientras la mira
caminar con los baldes
le informa: es un drama.

—Pesa vacío. Lleno pesa menos
—dice, la del balde.
Y ofrece agua. Silencio.
Junta.
Envuelta en la mirada
que le avisó, su andar se hace
pesado. Tiene sed.

Y continúa el texto de Hebe Solves: “La contradanza del diálogo quiebra la imagen estereotipada de la pobreza en una de las zonas rurales más castigadas del país y la del lugar destinado a la mujer, agregando otros matices sin negar los anteriores [...] En el poema el agua ‘no cae a baldes’, y no se junta ‘de balde’ [...] Pero lo nuevo en mí que nombró *Definición*, (que me hizo reconocerlo como poema) fue el símbolo inesperado de dar para que no pese, que muchas mujeres practicamos casi sin darnos cuenta y que tal vez pudiera justificar a los poetas mismos (incluyendo el río de Alfonsina Storni, que se entrega pacífico) [...] En el mundo creado, habitado por el poema, el deseo de reconocimiento y la aspiración de justicia se tocan, están ‘juntos’, de ellos se trata. Todos somos cargadores y observadores, tenemos sed y somos protagonistas [...] Y ese dar para que no pese entonces, un símbolo encarnado en la imagen del balde-lleno-liviano, objeto rústico, íntimo, imposible, desrealizado, contradictorio, objeto poético”.

PERÚ, 1955. Entre sus libros de poesía están: *Un pino me habla de la lluvia* (2007), *A Sparrow in the House of Seven Patios* (Nueva York, 2005), *El cielo que me escribe* (Lima, 2005), *Escribir bajo el polvo* (2000), *Lumbre de la letra* (1997), *Poemas para violín y orquesta* (México, 1991), *Imágenes los juegos* (1987). Es compilador de los volúmenes: *Asir la forma que se va. Nuevos asedios a Carlos Germán Belli* (Lima, 2006), *El hacedor y las palabras. Diálogos con poetas de América Latina* (Lima, 2005), y es autor de los ensayos *La pirámide y el signo. Literatura y cultura de México, siglos xx-xxi* (Nueva York, 2004), *Luces de la memoria. Diálogos con Isaac Goldemberg* (Caracas, 2003), *Moradas de la voz. Notas sobre la poesía hispanoamericana contemporánea* (Lima, 2002), entre otros. Ha hecho, además, algunas antologías: *El bosque de los huesos. Antología de la nueva poesía peruana* (con José A. Mazzotti, México, 1995), *Nueva poesía latinoamericana* (México, 1999) y *Tigre de la sed. Antología de la poesía mexicana contemporánea* (con Miguel Gomes y V. M. Mendiola, Madrid, 2006). Dirige la revista *Hofstra Hispanic Review*, y es profesor de literaturas hispánicas en la Universidad de Hofstra, Nueva York.

1. Mis primeros poemas estuvieron influenciados por lecturas de otros poemas, pero esencialmente fueron producto de la música clásica. En mi colegio aprendí a escuchar y oír con atención música clásica: Beethoven, Bach, Vivaldi, Corelli y Strauss se escucharon por todo los aires del patio de mi colegio. Después nos enteramos quiénes eran, pero mientras corríamos nos interesaba la melodía que nos hacía correr y jugar. Soy melómano desde entonces. La música te ofrece un ritmo interior que mucho tiene que ver con el ritmo de la poesía. Lo adquieres sin darte cuenta, caminando por la ciudad o el bosque, mirando grandes edificios, mares, árboles y pinos. También, mis primeras emociones literarias –siguiendo la idea de Borges que dice que la materia de la poesía no serían las palabras sino más bien la emoción– vinieron de los poemas de César Vallejo, sobre todo los del hogar, la harina y el pan, el hermano, el padre, la madre, el poyo de la casa. Así comencé a escribir palabras que al principio no entendía si eran poemas o sólo esbozos de poemas, tratando de imitar las imágenes del Vallejo de *Los heraldos negros* y de *Trilce*.

2. Como dije antes, primero fue Vallejo. Después gracias a mi hermano Ricardo leí cuando era adolescente *La metamorfosis* de Kafka. Desde aquella época no he dejado de leerlo. Las imágenes del libro produjeron en mí una extraña pasión por lo insondable y lo impredecible. Después leí el *Decamerón* de Boccaccio, que estaba en casa, y varios libros de Quevedo, que eran de mi padre. Definitivamente el poeta inventa a sus precursores. Nunca imaginé que Kafka, por ejemplo, me iba a acompañar hasta ahora, y que las imágenes de las historias leves de Boccaccio expandirían mi ima-

ginación en relación con el mundo del amor y el erotismo. Ahora mi biblioteca tiene catálogos de arte, decenas de ellos, fruto de mis frecuentes visitas a los museos de Nueva York. También tengo una biblioteca imaginaria. La que aún no tengo.

3. La voz es siempre la del otro. Siempre está al otro lado del jardín de las delicias. Es mejor no saber cuándo cantarán las rosas del jardín, o cuándo se prenderán los tulipanes y su sombra. La imagen es lo primero que se presenta en mi escritura. Una ventana en medio de la calle, el cielo partido en dos después de las lluvias, la oscuridad de los bosques, el cielo que me escribe. Después viene el ritmo, la música que está adentro de la imagen, clavada y firme. No se podría vivir sin una imagen. Una vez vi a una muchacha corriendo, haciendo deporte por un hermoso cementerio, más lindo que un parque. Nunca podré olvidarla, con su cabellera de oro que corría con sus *shorts* transparentes por el cementerio. Primero la imagen, enseguida las palabras.

4. Hasta ahora no he intentado elaborar una poética. Mi poesía en ciertos casos es una reflexión sobre el poema pero siempre en alianza con la vida y la naturaleza. Si sólo me preocupara el lenguaje viviría decepcionado de la poesía y de la vida. La poesía no es sólo eso, su materia es más profunda, es un río hondo y sin olas.

5. En muchísimos de mis poemas el yo está presente pero como una máscara. En otras ocasiones utilizo adrede a otro que me mira cuando escribo. Hay un cuervo que me dicta los pensamientos, los corrige, vuela por mi cuarto hasta que termine el poema. Prende la lámpara de mi mesa de noche. Me dice que tengo que salvar mi alma. Por otro lado, siempre he tratado de darles voz a los animales en mis poemas. Mi perro habla y me dice que tiene alma. El loro me mira y se ríe de mi cara. La iguana se carcajea de la ciudad. Y yo disfruto con ellos el día y la noche.

6. La sintonía encajaría más bien en el sentido del aprecio por la obra de ciertos poetas contemporáneos como Carlos Germán Belli, Óscar Hahn y Antonio Gamoneda. Hay que leer a los contemporáneos. Creo que la obra de un poeta no le pertenece, es una fusión de varias, en varios idiomas. Cuando percibo una sombra en la página escrita, me doy cuenta que estoy leyendo a Borges. Si la ironía y lo fantástico arremete, me veo con los ángeles de Simic en medio de la calle. Yo puedo reconocer la voz de Vallejo y de Borges, pero a través de ellos he aprendido todo un universo literario. Me interesa también la escritura de Francis Ponge, una poesía distinta y excepcionalmente innovadora. Los poetas que creen que su obra es única están equivocados. He escuchado decir a algunos arrogantes que inventaron una nueva forma de escribir, o que han alterado la sintaxis del idioma. Hay una poesía que no dice nada, que está “demasiado” callada, y que cree brillar en las anclas del Neobarroco. Me da mucha risa eso, como también me río de las escuelas literarias.

7. El poeta debe leer de todo, no sólo literatura. Heberto Padilla tenía razón: hay que leer de física, astronomía, cuánto de hermoso encontramos en la historia, y en los artículos de economía y política. La hermosura está en los lugares menos aparentes. La poesía vive —como el arte— en los objetos y las cosas sencillas de este

mundo. Cuando traduzco poemas al español descubro nuevas formas e ideas. Al escribir mi versión del nuevo poema casi siempre me motiva a escribir otro poema. Eso me sucede con la poesía de William Carlos Williams, Theodore Roethke, John Ashbery, Mark Strand, Billy Collins, Louise Glück y Charles Simic.

8. La poesía debe seguir siendo secreta, para pocos.

9. La luz y la sombra es una metáfora que representa el cielo y la caída. No se trata de describir la luminosidad de una mañana, sino de expresar el deseo del jardín, de su otro lado, el espacio sereno de su sombra. El lenguaje se empapa del murmullo del agua turbia. Así sobrevive fugazmente la luz y la sombra en la poesía.

10. Mi condición local siempre ha estado presente de varias maneras. Al principio regía mi vida cotidiana. Después viajando y viajando todo cambió. Al mismo tiempo, he tratado, a través de la palabra que esta condición “local” sea una ventana abierta hacia la morada del mundo. Cada respiración o sueño tiene el mismo efecto en cada espacio del planeta. Al principio Vallejo elevó su condición local hacia una esfera universal. Ese ejemplo es el que debemos seguir.

11. El mundo es otro desde el modernismo. No sólo hay que creer en la palabra sino en el entorno que la rodea y que nos rodea. Todo esto nos hace cambiar la perspectiva del poema y su perpetuidad. La poesía se aísla para ser otra, y para decir algo contundente, pero sigue siendo secreta y al mismo tiempo poderosa como el agua que corre bajo todos los ríos del mundo. Vivimos bajo una “realidad de los mil demonios” que nos golpea con más fuerza, y no porque estos golpes sean más potentes que antes, sino porque ahora todo se sabe, todo se oye, todo se mira y se ve al mismo tiempo en cada rincón de la tierra. El mundo ha cambiado pero la poesía sigue con su mismo canto errante pero menos espectacular.

12. “Ensayo sobre la Rosa” es un poema en prosa. El poema en prosa me ha encontrado solo en medio de la calle. Desde ahí abrí las ventanas para olvidar mi soledad. “Voy a construir una ventana en medio de la calle para no sentirme solo”, escribí. Esa es la poesía que se abre al mundo y no se ajusta a ninguna cárcel, lucha contra la abstracción, para ser verdaderamente libre.

Ensayo sobre la rosa*

Unas rosas re-raras oh
ÓSCAR HAHN

1

Busco siempre rosas raras para mis floreros de barro. Rosas que borren la tinta gris y los colores exagerados del cielo. Rosas que no lloren pero que sientan el

* Este poema forma parte de *Un pino me habla de la lluvia*, Lima, 2007.

vacío de los largos patios de la memoria, las puertas que se han cerrado y esperan una mano para volver a vivir. La lluvia nos moja sin saberlo, y la rosa piensa que tiene voz de oro, no sabe que es sonido de una sílaba incolora.

2

Los mirlos le carcomen su pecho colorado y siente un dulce dolor inexplicable. La rosa de la ciudad es distinta a la rosa del campo. Una es mundana y le gusta la noche, los avisos luminosos y la gente que la mira con prisa. La otra es como la tinta verde de los geranios y conoce el cielo como su propia muerte. Por eso tal vez siempre busco rosas raras para mis floreros de arcilla: rosas más calladas, menos presuntuosas, rosas de bosque o de patio privado.

3

En una época fui repartidor de rosas. Llevaba belleza a las casas. Alegraba los corazones de la gente, y muchas veces vi prenderse las ilusiones tras las puertas y las ventanas. Algunas veces llevé rosas a los cementerios donde la muerte se confundía con la hermosura de la hierba. También traje rosas en floreros de barro, tal vez por eso me atraigan tanto las macetas, los tulipanes y los pistilos de Georgia.

4

Mi madre es una rosa llena de ríos. Hermosa curiosidad su piel: una perfecta combinación de canela con miel, solo comparable con los interminables campos de Chulucanas. Mi madre es una rosa de noventa y seis pétalos bien dispuestos por el algarrobo y el mango. Cada espacio en su lugar: la voz que entona canciones del novecientos y el corazón abierto como una manzana. Es la rosa más bella de mi jardín.

5

En otra época coleccioné una exquisita variedad de rosas. Mis hijas fueron las rosas más bellas de California. Las rosas no caen ni se mueren, en cambio, se levantan como un roble cuando quieren, son el sol y la sombra de cada día: la trenza de las niñas, el sol del ingrato azar.

6

A veces pienso en la rosa de Blake y su gozo carmesí, o en los mares interiores de la rosa de Rilke y sus cámaras ardientes respirando el orificio de una tarde vana. Aquí mi lámpara de hierro no sofoca mis inquietudes, ni la ceniza ni la piedra estropea mi fe. Más allá de todo están las rosas bermejas de Milton y de Borges rozándoles la cara mientras miran un cuadro del Bosco. Después de todo el camino es la piedra o la ceniza.

El florero nos suplica: *déjame ver la ceniza, después la rosa.*

VENEZUELA, 1954. Es poeta, ensayista y editora. Estudió Letras en la Universidad Católica Andrés Bello en Caracas. Ha publicado los siguientes libros de poesía: *Casa o lobo* (1981), *Correo del corazón* (1985), *La canción fría* (1989), *Poemas del escritor* (1989), *El cielo de París* (1989), *Los bajos sentimientos* (1993), *La quietud* (1998), *El hueso pélvico* (2002), *Poemas huérfanos* (2002), *La épica del padre* (2002). Perteneció a los grupos literarios Calicanto y Tráfico. En 1989, recibió el Premio Fundarte de Poesía en Caracas. En 2004 publicó el libro *Poesía reunida, 1981-2004*. Ese año recibió la Beca Guggenheim.

1. Casi coincido con Aleixandre. En las casas donde crecí había pequeñas bibliotecas, la de mis padres y la de mis abuelos maternos en Turmero, un pueblo cercano a Caracas. Eran casas vecinas dentro de una hacienda. Mi padre era un lector voraz y un amante de la poesía tradicional, él mismo escribía poemas igual que mi madre. Recuerdo que cuando éramos niños mi papá nos recitaba de memoria poemas de Rubén Darío: “Ahí vienen los claros clarines...” No se me pueden olvidar. De alguna manera eso creó en mí una temprana fascinación por la poesía entendida como música, algo que venía de adentro y era inexplicable. Además, en la biblioteca de mis abuelos, en la “salita”, como le decíamos, había dos colecciones de libros que me fascinaban, por un lado, la anacrónica *Enciclopedia de la Juventud* y una colección de novelas clásicas universales. Las leí todas. Lo cierto es que empecé a escribir poesía cuando era muy niña, estimulada por esas lecturas, sobre todo por “El libro de las narraciones extraordinarias” dentro de la *Enciclopedia de la Juventud*. Todavía evoco un poema de Walter Scott sobre la caza del zorro en Inglaterra (“...toca su cuerno de caza y con sus perros de raza...”) y otro de un autor que no recuerdo sobre una heroica yegua árabe. Porque mi gran pasión compartida con la pintura, eran los caballos.

Es curioso cómo se forma la sensibilidad. En la habitación de mis abuelos había un mueble que contenía folletos de viajes y fotografías de ellos en lugares “extraordinarios”, esas imágenes estimulaban la idea de poder “escapar”, y en ese sentido, de poder “crear”. Yo tenía facilidad para el dibujo. El caso es que alentada por mis padres, empecé a estudiar artes plásticas en algunas escuelas especializadas pero pronto me di cuenta que no tenía verdadero talento. A los diecisiete años entré a la Escuela de Letras de la UCAB en Caracas, porque pensé que la literatura era lo más cercano a la pintura. Todo eso lo veo ahora a la distancia. Pero tuve conciencia de que la poesía es lenguaje cuando tomé un curso sobre Vallejo en la universidad. Ese seminario dictado por Hugo Achugar coincidió con la muerte trágica de dos de mis hermanos, lo que me impulsó a escribir los poemas de mi primer libro, *Casa o lobo*. La muerte trágica de mis hermanos fue la rendija que

permitió la entrada a un mundo interior muy poblado y que necesitaba ser verbalizado, la muerte abrió una rendija en la coraza del yo. Eso me hace pensar que la poesía puede ser también una herida.

2. No diferencio entre escribir poesía y leer poesía, se requiere la misma disposición de ánimo, la misma entrega, y el mismo “estado de gracia”. Cuando joven, ya en la universidad y después, no leía sino poesía y mi biblioteca fue creciendo en esos tramos. Leía con mucha voracidad para encontrar “lenguaje”. He leído todo lo que he podido, con la limitación y la nostalgia de otras lenguas que no sean el español. De entre todos los poetas y aunque mi gusto ha cambiado con los años, le fui fiel durante mucho tiempo a Blanca Varela, a Jorge Eduardo Eielson y a Luis Cernuda. Su lectura fue muy importante para mí. Más tarde, el poeta y editor venezolano Alejandro Salas, me dio a conocer a Elizabeth Bishop en un número especial de la revista *Poesía*. Esa lectura me permitió abrirme a otros espacios, respirar. Ya me había interesado por otras poetas mujeres tratando de encontrar el reflejo de mi mirada, entonces, que se detenía en pequeños detalles de la cotidianidad, en cosas que podían pasar desapercibidas. Era la época de *Correo del corazón* mi segundo libro publicado en 1985. Encontré muchas afinidades leyendo a las poetas latinoamericanas y también de otras lenguas en traducciones al español, portuguesas, brasileñas, las mismas norteamericanas, pero de entre todas las poetas me quedé con Bishop por su decoro y elegancia, y su relación con la pintura que comparte con Derek Walcott, un poeta que me interesa por razones distintas que tienen que ver con las Antillas de donde proviene parte de mi familia. Ahora entiendo mi temprana fascinación por “Para celebrar una infancia” de Saint-John Perse que está detrás de mi primer libro *Casa o lobo*. Otra lectura importante en esos años de formación fue la de Gottfried Benn cuando trabajé con Verónica Jaffé ayudándola a preparar una pequeña antología que publicó en Angria. Las deudas son infinitas y cada libro que he escrito está sostenido por muchas lecturas. Ahora, esa búsqueda no es totalmente azarosa, uno carga consigo un pesar, digamos, una angustia, algo que molesta y debe ser aliviado. Ahí comienza una pesquisa detectivesca... El asunto, entonces, es encontrar, de entre tantas, la palabra que necesitas, la imagen que te ilumine, el verso que te permita continuar la búsqueda que has emprendido, y eventualmente poder resolver el enigma... En este momento, por ejemplo, me obsesiona el poema *Carta de Salustio para su mamá que estaba en Nueva York* de Salustio González Rincones, que marca la distancia entre el país empobrecido que dejaron las guerras y las guerrillas del siglo XIX en Venezuela y las promesas de la ciudad moderna. Me hubiese gustado haberlo escrito y cerrar con él mi último libro, pero ni modo... Aunque yo pienso que el trabajo de uno consiste en olvidar todo lo que hemos leído para que quede un poso en el que podamos reconocer nuestra voz.

3. La voz personal en un espejismo que estamos obligados a seguir hasta el último momento. Todo lo que hacemos es un intento por alcanzarla. En esa búsqueda y en el proceso de escritura, he podido experimentar lo que llamo “golpe de lenguaje”, algo que sobreviene de pronto y que desencadena junto con la música todo lo demás: una frase, un poema y un conjunto de poemas que formarán luego un

libro. El “golpe de lenguaje” es una estructura sintáctica sin contenido, una estructura vacía que puedo completar luego siguiendo el ritmo que está “adentro”. Sin embargo, algo ha cambiado con el tiempo. Antes me entregaba sin temor a ese “raptó” y dejaba que me llevara a donde quisiera, le tenía confianza. Ahora no confío tanto y estoy más bien atenta a lo que puedo ver o pensar, y que anoto en un cuaderno. Mi poesía se ha vuelto más reflexiva, más consciente y en ese sentido, más controlada. Digamos que ahora estoy pendiente de la estructura del libro dentro de la que el poema es la mínima parte a analizar, y los posibles cruces de voces y de escenarios. De todos modos, siempre llevé a la escritura con la “rienda corta”, como se monta a caballo, desconfiando del torrente emocional que expresa un poco la sin razón de estos tiempos.

4. Parte de mi poesía trata de reflexionar sobre la escritura en el sentido que conozco los riesgos que podrían llevarme al fracaso del poema o a encontrarme con sus límites y con su imposibilidad. Trato en lo posible de poner distancia para interrogar lo que escribo.

5. En ese tanteo en la oscuridad, en ese balbuceo que me obliga a escribir para completar una frase, no encuentro otra cosa de qué asirme que no sea la primera persona del singular, pero siempre consciente de que es un “yo” construido y que algunas veces (muchas veces) coincide con el “yo” biográfico. Sin embargo, tentada por la narrativa y frustrada por mi incapacidad de escribir una novela o un relato, he podido desplegar pequeñas historias en las que me invento falsos datos sin que traicionen la experiencia de fondo. No recuerdo quién decía que lo único verdaderamente incuestionable era el yo. Pero esa sentencia también es cuestionable...

6. Visto el conjunto de lo que he escrito hasta ahora, me he podido dar cuenta que forma un todo más o menos coherente, con el trasfondo de la pérdida no solo del paisaje de infancia sino de una idea de país. Yo tengo un sentido fatalista de la vida, la concibo como una tragedia y toda tragedia, como dijo Brodsky, es en última instancia biográfica, de manera que no me extraña que la familia como un microcosmos donde todo sucede, sea una constante en mi poesía. Pero esa familia es también la literaria y me gusta la idea de pertenecer a una parentela de poetas como Arturo Carrera, otro poeta “familiar”. Me fascina en Arturo, sobre todo, la manera como despliega sus poemas que parecen no empezar ni terminar, como un tapiz de voces y de imágenes entrañables. Aunque me exprese de otra manera, yo busco poetas que me den respiración y libertad para equivocarme porque soy de la idea de que “el poema está por verse”, lo que tiene que ver con el espejismo y la búsqueda de la voz personal. Pero independientemente de mi visión trágica de la vida, estoy consciente de que hay pequeñas puertas que se abren. Así como hay “poemas-islas”, cerrados, completos en sí mismos, hay “poemas-puertas” que te permiten avanzar y seguir tu camino. Los poetas menores, sin saberlo, suelen abrir esas puertas... Lo que digo me lleva a pensar en la poesía escrita por mujeres. Muchas poetas ofrecen esas salidas no porque sean “menores” sino porque sus temas son “menores” y no nos intimidan con pretensiones inabarcables.

7. Quien no lee no puede escribir. Los poetas nos saqueamos unos a otros, o al menos esa ha sido mi experiencia. Al escribir y al leer poesía, en esa pesquisa tan apasionante que toca también nuestros orígenes, levantamos las líneas de la genealogía literaria que decía. Ese “saqueo” es el reconocimiento de una genealogía y el esfuerzo de toda una vida para *tratar de entender*. En ese sentido, y ampliando el concepto de familia, recuerdo un verso de Maldelstam: “¿Qué es lo que mi familia quería decir? No lo sé”. Finalmente, la poesía es un misterio...

8. Le concedo el valor del testimonio y la entrega personal. El poeta es un testigo. Puedo verlo en una atalaya, mirando lo que ocurre. Algunos llaman a ese lugar “torre de marfil” y otros, un lugar con vista de trescientos sesenta grados.

9. Puedo ver también a la poesía como un cuerpo que madura, un cuerpo que se abre en la adolescencia y que descubre con los años las tretas y los engaños del lenguaje que pueden terminar en palabrería. Durante mucho tiempo recorrí un camino tortuoso, muy sombrío, peleando con el impulso que me obligaba a decir. Veo una espiral y el esfuerzo que significa *mantener la cabeza* mientras te lleva hacia adentro, como *La ondina del estanque*, el cuento de los hermanos Grimm. Pero ya cesado el combate, aspiro a que la frase sea transparente. Me llama la atención, por cierto, que la poesía venezolana sea reticente a la luz. Aun en los paisajes de Reverón y en los poemas de Luis Alberto Crespo, por ejemplo, el exceso de luz vela el paisaje e impide mirar. Eso me llama la atención, sobre todo pensando en la poesía de las Antillas o en poetas como José Luis Rivas de Veracruz, en México. No encuentro en la poesía que se produce en la costa venezolana, salvo algunas excepciones, rasgos de pertenencia con el Caribe. Eso tiene múltiples explicaciones, entre otras, la barrera idiomática. El monte Ávila, en Caracas, que forma parte de la cordillera de la Costa, puede percibirse como esa muralla que nos separa del mundo, lo que no extraña porque los venezolanos tendemos a aislarnos, a quedarnos en *casa*. Volviendo a lo que decía, la escritora Michaelle Ascencio me hizo ver que la falta de luz en nuestra poesía puede leerse como orfandad y abandono tanto de la madre como del padre. Es muy curioso, pero a partir de *La épica del padre* mi percepción sobre la realidad cambió. No sabría explicarlo pero tiene que ver con el reconocimiento del mundo fuera de la penumbra de la casa materna, y así está dicho en algunos poemas de ese libro. Lo interesante para mí, en términos simbólicos, es el reconocimiento de la figura paterna y la compleja relación que éste tiene con la hija y viceversa. ¿Qué hace la Hija con la Palabra que le transmite el Padre? Ahí se plantea un reto interesante.

10. Me siento interpretada por el concepto de “glocal”. Es imposible desligarse de la trama del mundo cada vez más compleja, con los viajes de ida y vuelta que van formando una red, y menos aún de los recovecos de la trama personal. En mi proceso, hasta mi último libro llamado *País*, he podido ver cómo lo local se puede insertar dentro de lo global, más aún para nosotros en Venezuela, hostigados por la imposición de una supuesta cultura endógena y la exaltación de los valores na-

cionales. En mi caso, el concepto es visible en la estructura de ese libro como respuesta al nacionalismo. Contrasto poemas con referencias muy locales y personales con otros que remiten a un mundo distinto que yo identifico con la literatura y que nos permite relacionarnos con los otros. Desde el libro *La canción fría* del año 1989 que se corresponde con la disidencia del grupo Tráfico al que pertencí y mi rechazo a su manifiesto obligante y militante, me permití indagar en esos espacios imaginarios que son los de la literatura y que tienen su lejano origen, pienso ahora, en los folletos de viajes y las fotografías de mis abuelos en lugares extraños al pueblo donde crecí, en los relatos que escuchaba, y en todos los libros que leí en la adolescencia, no precisamente (y también) de autores venezolanos. Con el tiempo se ha formado un tejido imposible de diferenciar. Me interesa ese diálogo desde mi experiencia particular en Venezuela, el hecho de que podamos hablar el mismo idioma con los matices locales y los datos de la experiencia personal. Hacer de Turmero el centro y poder desplazarlo, de pronto, hacia el Círculo Polar Ártico, un poco a la inversa de lo que estamos acostumbrados, como un juego.

11. ¡Hay que ver lo que se ha hecho en nombre de la pureza! No sé por qué se me ocurre pensar en el pueblo donde crecí y en mi imposibilidad de poetizarlo más allá de la idealización nostálgica, verlo *como es*. Tengo esa deuda pendiente. Hay algo allí que no puedo decir pero sé que se corresponde con lo que estamos viviendo no solo en mi país, sino en el mundo, algo que tiene que ver con la depredación. El tono es ocre. Se me ocurre pensar en un “cazador de orquídeas” como llamaban a los que venían a estos mundos para alimentar a los invernaderos ingleses en el siglo XIX de las especies que crecían en nuestras selvas. Pero mi padre es orquideólogo y me detengo a pensar en lo que ese dato puede significar más allá de la depredación por lo mismo que él cuida de la belleza. Hay algo sensible allí que tiene que ver con la resistencia. Son signos contrarios que apenas puedo comprender pero sé que algo significan. ¡Ciertamente es una realidad de los mil demonios! Así llamaré a mi próximo libro: El cazador de orquídeas.

12. El poema “Traduciéndonos a nosotros mismos” que forma parte del libro *La épica del padre*, expresa nuestra incapacidad de comunicación y la manera cómo proyectamos nuestras necesidades sobre otro inocente e indefenso.

Traduciéndonos a nosotros mismos

Hay algo extraordinario

en el lugar del No Entendimiento
y el deseo de entender

semejante a la tarea de escribir un poema
o de traducir un fragmento

de un idioma desconocido

Algo cierto
como un hachazo

en la infantil necesidad
de articular un pensamiento

o dibujar algo

que haga señales
en el claro del bosque

para el niño autista

Pequeños sucesos
de la comunicación humana

—¿Qué dice?
—¿Qué quiere decir?

Mínimos gestos y mínimas palabras
que en algo calman

la creciente ansiedad:
Voy entendiendo sólo

lo que proyecto sobre ti

lo que tu lengua
desencadena

desde su música extraña
cuando

desde algún lugar

desencajado
emergen

como faros, también, inesperadas
alusiones a osos, a leopardos

O la palabra “lobo”

traída por el deseo
más allá de las cultas referencias

a la fundación de Roma
y pasando por alto

lo que podría ser
en el diálogo y no en el monólogo

poético

si pudiésemos hablar
en el mismo idioma

un intercambio de eruditas lecturas
y salas de museos

la palabra “lobo”
enaltecida

sustanciada

Porque

lo que al final se entiende
desde la callada

orfandad
de frases imposibles

y oídos
sordos

vacilaciones
intentos de avanzar

en el claro del bosque

—¿Qué dices?
—¿Qué me quieres decir?

cuando una palabra surge
y uno cree entender

lo que no era
y *Es*

en la certeza también
y en el fracaso del poema

Esa reflexión acerca del poeta como un niño autista y del poema como imposibilidad, se continúa luego en “Los sordomudos” que forma parte del libro *País*. Allí el escenario es un jardín invernal en Holanda, donde hay olmos y árboles de mango con cuervos graznando alrededor. Ambos poemas tienen un antecedente en “El escritor habla” de *Poemas del escritor*, de 1989, donde describo a un tartamudo incapaz de explicar sus *iluminaciones*, igual a como le sucede al Chopin de Gottfried Benn: “No era muy brillante en la conversación, / las opiniones no eran su fuerte, / las opiniones no van al grano; / cuando Delacroix desarrollaba sus teorías / se inquietaba; él, por su parte, / no podía justificar los Nottornos”.

ESPAÑA, 1956. En 1974 ganó el Premio Adonáis con *Urgencias de un río interior*. Ha publicado también *Poemas de la imaginación barroca* (Santander, La Isla de los Ratones, 1980), *Selva* (Málaga, 1983), *Siete movimientos* (Barcelona, Auqui, 1990), compuesto a partir de la contemplación de Troya. Otra indagación del espacio y su forma visionaria es *Demanda de Cartago* (Madrid, Maina, 1987). Sus poemas han aparecido, así mismo, en pliegos y *plaquettes*. *Beatus Bernardus* (Alcalá, 1993) y *Dos poemas* (Ardora Ediciones, Madrid, 2001) son sus últimos y más radicales poemarios. Ha traducido poesía anglosajona, especialmente a Emily Dickinson. Actualmente reside en El Cairo.

1. Yo creo haber escrito mi primer poema en un álbum de dibujo. Tal y como lo recuerdo –debía de tener diez años– se trataba de un álbum a estrenar, y ante la página en blanco, sin rayas ni cuadros, y de forma un tanto imprevisible, en vez de dibujar, escribí. También recuerdo, cuando fui a vivir a Estados Unidos, sentir el impulso de escribir líneas muy breves en inglés ya desde un primer momento, cuando no dominaba ese idioma, como una forma de indagar en la novedad de esas palabras. La poesía era entonces simplemente la respuesta a saberme sola. Y la soledad no es algo que yo aprendiera a frecuentar, a buscar o amar, sino más bien algo que me perseguía, y que yo sentía de forma muy aguda. Pues bien, una forma muy difusa de la pena, como si ésta llevara aparejado su propio consuelo, ante el hecho de estar viva y de comprobar la vida de las cosas a mi alrededor, es lo que recuerdo. Y en lo que yo diría que pudo consistir el impulso inicial de mi escritura.

2. Sólo puedo reconocer a Emily Dickinson como poeta que motivara mi ejercicio poético en un primer momento. Aunque el deslumbramiento mayor vino de César Vallejo. Recuerdo una impresión muy honda al leerle, cierto júbilo unido a cierta amargura ante la certificación de que ciertas cosas podían ser expresadas. Como si se abriera una especie de abismo ante mí. Sólo César Vallejo supuso esa revelación, que supongo era una revelación del lenguaje. Después, me han gustado enormemente la poesía castellana del siglo xv y algunos místicos, y más tarde, Lezama Lima, los poetas del Barroco, Pessoa, las vanguardias o el haiku.

No creo haber imaginado nunca a un lector, aun en el caso de que me dirija a él en –el poema–, creo ser yo misma mi propia, o única, lectora. Uno se ejercita como lector con una determinada frecuencia, asiduidad, que son distintas en momentos diferentes de la vida. El poeta, especialmente, se sirve de forma muy activa de su facultad de discernir y escoger cuando lee, porque tiene ante sí la tarea de describir un mundo único, que además tiene que llegar a ser un mundo propio. El

ejercicio de inventarse uno a sí mismo como lector es ya de alguna forma el modo de convertirse en escritor.

3. Creo que la imagen se impone, aunque a menudo se vea confrontada a un recuerdo, que puede ser ya algo sentido, y el ritmo aparecer en la búsqueda, a veces muy confusa, de las palabras que se ajustan a esa imagen. La imagen de hecho pasa enseguida a pertenecer a otro mundo. Quizás en un primer momento pudiera subsistir sola, si el poeta la desdeña, sólo la contempla sin intervenir, sin necesidad de fijarla, cosa que hace en muchas ocasiones. Pero lo que tiene lugar al escribir es una operación conjunta del ritmo y de la imagen. El poeta hace una utilización casi orgánica, diría yo, de energías muy rápidas, provenientes de la imaginación, la memoria o los sentidos. Es una operación casi mágica la que se verifica en el poeta. Para empezar, ha de proceder muy velozmente, porque maneja una materia muy inestable, y además, sabe que tiene que separarse del poema cuanto antes para reconocer que lo escrito es lo que quería decir, o sea lo que siente. Más bien, lo que sintió, aunque sólo sea unos instantes antes. Por otra parte, digamos que trabaja bajo cierta presión, porque intuye que lo que a él le ha emocionado sólo puede llegar a conmover si él es extremadamente fiel.

La forma otorga al poema esa precisión, esa exactitud por la que adquiere la necesaria existencia al margen del autor. Es en definitiva una forma lo que el poeta reconoce o no como poema. Por lo tanto, el poeta siente la búsqueda de esa forma en la que está inmerso como una necesidad, porque sólo del poema con una existencia propia puede juzgar si se ajusta a la imagen originaria o no. Tantas veces esa forma le es dada al poeta, no ha de encontrarla. Pero si la ha buscado y no se ajusta, si no lo ha logrado, el poeta puede intentarlo de nuevo, bajo una forma tal vez ligeramente distinta, pero no tiene mucho tiempo, porque a cada instante la impronta de la imagen primera se debilita. Y puede irse del todo. Es, se me antoja, como tener un tiempo muy limitado para afinar un instrumento, una tarea en la que el poeta sólo dispone de unos pocos instantes para llegar a hacer coincidir su instinto con el poema que parece aguardar, que parece estar ya escrito. Esta es la sensación, la de un hallazgo, la que persigue el poeta, y que muchos poetas coincidirán en describir. El poema es una revelación, claro, de la que el poeta no es plenamente consciente, pero a la que se siente pertenecer, que es distinto. Mientras que del poema tiene la sensación de que no le pertenece, sabe que es sólo el descubridor. Por muy sorprendido que esté ante él. A toda la operación que tiene lugar se diría que el poeta asiste a veces un poco anonadado, sintiéndose, literalmente, ahora en blanco, ahora a oscuras, ahora asaltado. Mientras, es el oído el que trabaja, pero como a tientas, y es el oído el llamado a examinar y aceptar esa forma que, por supuesto, debe ser única. Porque al final, la forma que ha adoptado el poema, y ninguna otra, es por la que, mediante unas pocas palabras, llega a ser vehículo de una emoción, de algo que fue fruto del azar, un hallazgo, lo fortuito, lo involuntario. Algo, en definitiva, con una consistencia leve es de lo que el poeta a veces se ha servido para causar una impresión muy honda.

4. Yo nunca he sentido realmente necesidad de formular poética alguna. Más arriba, por ejemplo, me ha parecido estar haciendo una descripción, amable, de una actividad terrible, escribir poesía, a la que me entrego desde hace años, pero no lo consideraría una poética. Cuando he sido tentada a formular tal cosa, no he estado de acuerdo pasado el tiempo con las cosas que dejé dichas o escritas.

En cambio, sí diría que mi libro más reciente *Febrero*, es, incluso antes que cualquier otra cosa, una reflexión sobre el poema. Para mí eso equivale a rehuir la descripción de una emoción dada. Ha supuesto el intento de hacer manifiesta la abstracción, porque de alguna manera lo que he querido expresar es más vago, o más complejo, desconocido para mí, sin nombre como pueden ser alegría, nostalgia o celos. Los llamados sentimientos o emociones han sido muy bien descritos, nos son muy conocidos, de manera que en parte lo que yo pruebo participa de esa descripción, pero no responde meramente a una emoción, no es tal, sino seguramente el vacío que ha dejado. O la prefiguración de un sentimiento no formulado aún, que el poeta tiene que ir modelando para un futuro. Por eso me parece proceder por aproximación, y no desdeño lo que es como un balbuceo oscuro, o tiene la apariencia de un enigma. Se ajusta más lo que quiero decir en su confusión. Yo no veo brillo en la claridad.

5. Creo que la esfera del poeta es individual, frecuente la primera persona o no. Yo amo la poesía desprovista de ese “yo”, en la que ese yo desaparece tras el poema, pero inevitablemente en mi poesía he vuelto a él en más de una ocasión. El yo está en el inicio, en la necesidad del poema de la que hablaba más arriba, pero no es un medio, debiera ser la síntesis, aun en el caso de estar oculta. Y el “yo” poético es una síntesis en un grado mayor que el “yo” de los novelistas, y por tanto, creo que en un grado superior.

6. Creo haber establecido sintonía únicamente con algunos escritores que conozco muy bien, como Teresa Gracia o Edison Simons, pero no podría definir claramente la opción de pertenencia de mi obra. He sentido, eso sí, como empecé a decir al hablar de aceptación más arriba, que la poesía en esta época es menos libre que la pintura o la música, porque sólo la poesía desconoce absolutamente cualquier forma de experimentación o de ruptura. La música ha estado inmersa en la búsqueda de nuevos materiales sonoros y en técnicas muy sofisticadas de manipulación de los mismos, la pintura pudo recurrir a la fotografía o servirse de otros materiales. Se trata de hallazgos (en algún raro caso puede tratarse de una invención) superados incluso por el propio impulso que supusieron, pero de los que el creador no hace hoy caso omiso. Sólo la poesía, me parece a mí, anclada en las palabras por su propia naturaleza, parece condenada a utilizarlas de forma muy restringida, cauta, para que la lectura, supongo, no se vea dificultada. Las fuentes de inspiración deberían ser en parte otras nuevas, pero el poeta se aferra con nostalgia a la armonía sentimental de otras épocas. Mucha de la poesía que hoy se escribe es decimonónica, y no sólo en la forma. Yo creo que dentro de los límites que hoy se

impone, la poesía no puede hacerse cargo de la contradicción que hoy es regla en la naturaleza, de los nuevos nexos, armonías que existen o deben llegar a existir, de todos los movimientos hacia la totalidad que obran desde lo interior o en sentido contrario.

Creo, personalmente, en la necesidad de un mayor riesgo, una mayor libertad, una disciplina mayor. La poesía es algo inagotable, y la fuente de inspiración que el “lector” busca es ya hoy día más fácil de encontrar en una instalación que en un poema.

7. Mis observaciones de la realidad no son nunca teóricas. Aunque hace años escribí algunos breves ensayos, “Sobre la desproporción y la muerte”, sobre “El poder de las imágenes”, o sobre “Oralidad y escritura”, hoy no me reconozco en el ensayo, y por tanto, me resulta arduo contestar a este tipo de preguntas, sobre todo porque lo que plantean me es en gran medida ajeno.

8. El único momento de mi escritura que yo destacaría en relación a otros es el que constituyen mis libros *Siete Movimientos* y *Beatus Bernardus*, y tal vez sea privilegiado. Me permití jugar, con variaciones, hacer permutación, un uso muy profuso de la asonancia. Cualquiera de estas imposiciones tuvo como resultado que se me concediera una mayor libertad de indagación y explorar así del propio ánimo.

9. Creo de alguna forma haber contestado ya a esto. Lo que escribo es oscuro porque así me parece expresar la novedad de lo que siento, mi propia sorpresa, o estar revelando la instantaneidad de lo que siento. Es a cada instante como cambia lo que uno siente, y a menudo está alejado de la comprensión. Yo he renunciado a esta última, a la mera, fácil comprensión, con toda naturalidad y me ha parecido estar con ello aceptando mucho más, también de forma natural. La aceptación, de hecho, me parece a mí la gran lección del arte en el siglo xx, a la que de hecho el poeta se resiste en mayor medida que otros creadores.

10. El hombre occidental no cree ya en la carga trascendente de la poesía. Se olvida incluso que la poesía es arte. Yo suscribo la idea de Novalis de que en todas las artes se cumple una idea única. Para mí la poesía tiene una presencia determinada, enérgica. En la poesía reside la capacidad de elevar lo sensible hasta un estado interior para que luego le sea devuelto a la naturaleza. Esto constituye un misterio. Novalis dice que el hombre se anuncia a sí mismo, se revela a la naturaleza. El poeta no debería cuidar de convertir lo que siente en algo lógico, aunque se trate de una lógica de los sentidos, sino aceptar el poema como un acto cuyo resultado no conoce. No puede preocuparse, como hace, de la interpretación, porque es la interpretación la que es profundamente libre.

11. Si vivimos en el descreimiento es porque queremos controlar en mayor medida que en otras épocas u otras culturas, y la poesía se resiente cuando se quiere hacer de ella otra cosa que no sea una forma de estar en el mundo. El papel que la poesía parece haberse asignado a sí misma es el de la nostalgia. Crece enorme-

mente un sentido de responsabilidad por parte del poeta con respecto a su obra, al mismo tiempo que las justificaciones para no llegar a revelarse del todo. El poeta, que cree como todo el mundo estar viviendo de alguna forma un determinado fin de los tiempos, se siente por otra parte cómodamente instalado en una especie de edad de plata. Parece bastarle con que ésta se diera por perdida, como casi todo. Porque así puede permitirse seguir añorando una edad de oro en la que deja poco a poco de creer. Cuando lo que tiene que hacer simplemente es entrar en ella.

12.

Fragmentos

Y mira
con una, relatos.

Más cerca
Armadura
para éstos.
Y piel
de su escolta.
qué almas.

Está en
sin decir.

Y era
a poco
mascadas.

O el frío.
De nada
el tallo
se puede.

Las uvas
que aceptan
un manto.

Y hambriento.
Sacar filo
al tejado.

Cortando
de un
pisotea

* Fragmento del libro *Dos Poemas*, Ardora Ediciones, Madrid, 2001.

la escarcha.
[...]
Hay hojas
sobre una.

No sólo
o interpreta.
Es algo
hacia él.

Con pinares.
Más muerto
ni hay ciencia.
De azúcar.

Si es más
sin nadie,
barroco.

Qué solo,
ermitaños,
las puertas.

Al cosmos,
la inestable,
le lloras.

Lo veo
que es,
que se puede.

Dejamos
borrosas,
crecido.

Ni ayuda.
En dársele adornos,
¿es ésta?

Osados
la nieve,
dormidas.
Y a dártela,
santo.
[...]

Cómo se vino,
a qué darme,
frescura.

Tanto importó:
cómo consigo
ha amanecido.

De oírme
parece que
aquel árbol.
He fabricado
mirar.

Lo que se escucha.
Y onda
que se hizo.

Al creerla
es la escala.
En la consagración.
Somos todos
cuna.

Hasta que sepa,
flor,
no habrá consuelo.
[...]

Haya quien d
el patio.
A una tempestad,
eso es cariño.

Tú por la reja.
Si es que la hay
lector.

Se lo pide
otra alma.

Todos somos,
doncella,
ese palacio.

Y cielos
que verás,
celos.
[...]

El poema está escrito como si escribir un poema fuera algo utópico. Escribí al azar, aunque espero que éste sea sólo un revestimiento exterior, que esconde el verdadero procedimiento y la verdadera intención del poema, que han de ser intangibles.

Como ya había hecho anteriormente, automaticé el acto de escribir, eliminando desde un primer momento gran parte de la gramática, o sea, desintegrando las oraciones, y re-escribí el resultado muchas veces.

Quería mostrar la simultaneidad de los instantes, como en una nube (los ismaelitas describen el tiempo como una nube de puntos), y tengo que decir que no ahorré ningún esfuerzo. Debía ser capaz de actualizar cada instante, respetando siempre el vacío a su alrededor, haciendo evidente también algún instante no representado, por no escrito. Un poema compuesto de instantes, pues, basado en la alternancia y simultaneidad de los instantes, en el desplazamiento de los mismos por cosas y lugares, cosa entrevista por unos místicos medievales.

Tal y como lo veo ahora, el poema habría de tratar sobre el drama interior del tiempo, con los instantes como actores. El automatismo me proporcionó un material, y mi tarea pudo consistir en la dosificación del mismo.

Así, las palabras de enlace que no contribuían a la sustancia del poema, fueron eliminadas, o en ocasiones mantenidas, pero pasando a ocupar un lugar que no se les diera por supuesto. No respeté algunas correspondencias de número o género, cuando estorbaban la movilidad del poema, fijaban en exceso el instante, lo clavaban, por así decir. Cuando hacían de la nube algo completo, no discontinuo, como era mi intención.

Por poner un ejemplo, cuando uno recuerda intensamente, con emoción, un pinar, llegando incluso a estar oliendo la resina, de hecho hay un momento en que sólo una palabra, “pinar” o “ pinares” ocupa la mente, y encima anda como vagando. Al escribir, uno se ve obligado a relatar, y a hacer uso de toda una serie de palabras que no estaban, como único medio de llegar a comunicar, aunque sólo sea el simple hecho de que “pensé en aquel pinar”, “recordé los pinares”. Pues bien, en mi nube los artículos en su mayor parte eran del todo innecesarios, y algunos verbos no llegaban ni siquiera a entrar a formar parte. Pero hasta llegar a escribir en un verso, y mantenerlo “Con pinares”, recorría como poeta un camino de renuncia, en una especie de sacrificio por no poseer el poema con el sentido. Había, por el contrario, que utilizar el sentido, muy alerta, para llegar a acoger los distintos elementos instantes, en tensión, lo cual sólo era posible si uno se veía bien traspasado por la atmósfera que el poema en sí iba creando.

En una misma estrofa, lo que habría de verificarse era la modulación de un instante en otro. Porque en la práctica los instantes se encabalgan, quedan solapados, dejando que una imagen sostenga a otra, y la complete, dejando a la emoción en perspectiva. Quizá sea esto último lo único importante. Una emoción no declarada, que se insinúa una y otra vez, sin llegar a alterar los elementos del poema.

Había que ser humilde, llegando a la equivocación, para mantener vivo el grado de inconsciencia exigido por el poema, aun en el caso de que una palabra determinada apelara de forma directa a la mente o la sensibilidad.

Esa tarea significaba elegir a cada paso, y elegir por accidente, como en un laberinto. Esta es la imagen que más se ajusta, creo, a mi poema. Había que seleccionar cada imagen, cada palabra, como el complejo intelectual y emotivo que podía conducir a la salida. Elegir por accidente no quiere decir no cerciorarse, quiere decir que hay que acertar, que se puede acertar o no. Pero es que la poesía es así.

Y mi poema quería revelar lo abstracto, aquello de lo que Pound aconseja al poeta precisamente huir o desconfiar. Ya expliqué más arriba por qué yo no huyo de lo abstracto. En este poema le dediqué el mismo grado de atención que a la más concreta de las imágenes. Y lo interesante es que lo abstracto coincide muchas veces con lo superfluo.

Claro que lo superfluo puede ser protagonista si se trata de un instante. Aunque es preferible que a lo superfluo se aluda solamente, es más bello. Pero debe y puede actuar de catalizador, cuidando de que no altere lo demás. También lo abstracto puede hacerse visible, hacerse operativo, no digo clasificable, en una operación de desmembramiento y condensación, debería poder estar sin llegar a ser reconocible sino en otro, de otra forma. E incluso se le puede otorgar un papel de instante estructural del poema. No sólo es posible, ocurre. Y supongo que acontece con naturalidad cuando las leyes de la gramática pierden importancia, cuando no rigen, cuando simplemente no están en vigor.

Entonces no se trata de traducir la emoción en palabras, sino de reducir la emoción, incrementándola, a ese instante, que además quiere ser único. Todos los instantes quieren ser solos. ¿De cuántas palabras puede constar un instante, de una, dos, tres palabras a lo sumo? El poeta cree, claro, que esas palabras no pueden ser cualesquiera. Y no, pero pueden ser infinitas. Lo que hace es como deshojar una margarita; sólo puede apuntar a que esto sí, esto no. Por su parte la inteligencia y la memoria se disputan el amor de una palabra. El sí quiere decir “no la toquéis”, esa es su frescura, su naturalidad, intactas. La palabra parece no haber padecido: lo ha hecho el poeta en su lugar.

El ha sido el primero en recibir esa palabra (como decíamos más arriba), pero nada más.

Porque el poeta pertenece a una tradición, y no se puede pertenecer a una tradición de forma voluntaria. El poema nos hace dignos de pertenecer a ella. O nos niega esa dignidad. Al poeta se le concede, o no, hacer que su poema se inscriba en un futuro del que la tradición vendrá a rescatarlo. No lo digo en sentido peyorativo, el hecho de que la tradición lo rescate es la prueba de su autenticidad.

De mi poema espero que pertenezca a la tradición. Aun siendo, como creo que es, espectral. Aspirando, como aspira, a manifestar lo trivial, lo repentino, como la culminación de ese “algo” que está en perpetua transformación.

He dicho espectral porque la esencia de mi poema, aunque haya apariencia de destellos en él, quiere ser la sombra.

Un destello no niega la sombra, ni es su contrario, sino que la necesita. Un destello de luz convive con la sombra o no sería un destello. La sombra es la que

permite, la que conserva la luz. Porque la encierra en de unos límites, la va como encapsulando. Dice Giordano Bruno: “L'ombra mitiga la luce. L'ombra prepara la vista alla luce”. Yo espero también de mi poema que la sombra permanezca tanto o más de lo que haya podido sobrevivir el más mínimo destello.

Porque el poema quiere gozar de la oscuridad, no pretende ser oscuro. Quiere ser claro. Debería proyectar su luz sobre el instante. Porque quiere hacer, o debería ser capaz de hacer, más inteligible lo real. Y siendo la emoción real, más inteligible la emoción.

ESPAÑA, 1956. Poeta y narrador. Autor de varias novelas y libros de relatos, así como de literatura infantil y juvenil, ha publicado los siguientes poemarios: *A fonte abagañada* (1980), *Pabellón habitado* (1987), *Ara Solis* (1996), *Días de cera* (1999) y *Mar de Lira* (2005); recientemente ha concluido su libro de versos, todavía inédito: *Miño –flumini imminentem–*. También es autor de *Respirar por el idioma: los gallegos y Julio Cortázar*.

1. A mí no me sucedió lo que a Alexandre. Yo no me hice poeta el día en que leí un verso de Rubén Darío, pero es suyo el primer poema que recuerdo como tal; es por un texto suyo que identifico el poema como algo que es en sí mismo. El poema de Darío figuraba en un libro de lecturas del colegio: *Marcha triunfal*. Ya vienen, ya vienen, ya suenan los claros clarines; el poema no dice eso, pero es así como lo construyó para siempre mi memoria de niño. Seguro que no fue éste el primer encuentro con la poesía, habría antes fábulas, coplas, rimas escuchadas en boca de mi madre (“a un panal de rica miel...”; “dicen de un sabio que un día...”) pero fueron de Darío los versos que me descubrieron la existencia de algo con identidad propia y que se llamaba poesía.

El primer poema escrito por mí y del que guardo memoria es obra de los quince años. Era un poema sobre el amor, no dedicado a una muchacha concreta, pero sí a la mujer como ser que entrega y acepta amor. Es a partir de ese poema que me reconozco en diálogo con la poesía, un diálogo todavía no interrumpido hoy.

2. Primero, sin duda, los poetas españoles del 27 y del 98, en ese orden, pero enseguida, por boca de mi tía Lela, la poesía gallega, sobre todo Rosalía de Castro y Curros Enríquez, de los que se sabía versos de memoria. Tuvo también su lugar la poesía social o civil, con cientos de versos escritos a la manera de Celaya, Blas de Otero o Celso Emilio Ferreiro y recuerdo, tal vez con dieciséis años, la revelación de Neruda, primero con los veinte poemas de amor, luego con el *Canto General* y *Los versos del capitán*.

Con exactitud no me reconozco en ninguno de los poetas que leí y que amé. Sé que están ahí formando un substrato que alimenta lo que escribo, pero no sabría decir en qué grado influye cada uno. Sé que a partir de un determinado momento, José Ángel Valente me enseña a desnudar el verso y a buscar más adentro.

Imagino siempre que mis versos serán leídos por una mujer, tal vez porque desde el principio ellas fueron las mejores lectoras, no las más amables, sí las más atentas.

3. Acabo de terminar mi más reciente libro de versos y es la primera vez que sé con certeza que esa que brota ahí es mi voz, que todo el camino anterior fue la preparación para escribir este libro. Si parto de los versos reconstruidos por la

memoria a partir del poema de Darío, lo primero sería el ritmo. Sé, sin embargo, que imagen y ritmo se asocian para anunciar una intuición, una iluminación, algo que es como un aroma, un reflejo, intenso pero efímero que hay que atender. Normalmente esa imagen representada en palabras, trae, como un aliento, su propia música, su propio ritmo, su cadencia, de manera que la imagen nace entrelazada a su propia música.

4. No me ha tentado nunca la necesidad de formular una poética, tampoco escribo reflexionando sobre el poema. Estoy lejos también de la poesía culturalista que dialoga con los versos de los otros o que se articula en torno a las referencias culturales.

5. Al principio la voz predominante era la primera. Sucedieron luego algunos poemas en los que dialogaba con los otros, como sucede en el libro *Mar de lira*; fueron estos sus poemas en mi boca. Hoy la voz principal, aunque no exclusiva, es la segunda, diálogo con ese otro yo que todos llevamos dentro.

Creo que el yo del poeta y el yo de los novelistas es diferente. El yo del novelista se cuenta y trata de comprenderse desde la dinámica del tiempo que sucede. El yo del poeta se interroga y desnuda contra el tiempo, desde un estado que, como decía María Zambrano, hace de él un ser quieto, pero no inmóvil. El poeta es consciente de que toda explicación es relativa y difusa, pero al mismo tiempo sabe que esa aproximación es el único medio de conocimiento.

6. Pertenezco a un país pequeño, con una lengua propia que ha sobrevivido a siglos de abandono, de prohibición y de desprecio, lengua que ha dado una literatura de gran aliento en su origen —ahí están los cancioneros medievales— pero tan pequeña como hermosa después. Este país se integra en un Estado que ha generado una de las lenguas más difundidas y más ricas del planeta, lengua en la que ha florecido una de las grandes literaturas de la historia. Esta circunstancia ha provocado y provoca contradicciones y conflictos en el país pequeño, Galicia.

Aunque mi formación fue en castellano, ya que en los días del franquismo el gallego no gozaba de libertad, a los diecisiete años decidí que sí, tal y como soñaba, continuaba escribiendo, lo haría en la lengua que era de mis padres y de mis abuelos. Esa decisión es trascendental y va a condicionar para siempre la relación con la literatura, no desde el punto de vista de lo escrito, ya que el gallego es lengua capaz de explicar el mundo, sino por el hecho de pertenecer a una comunidad de menos de dos millones de hablantes y, por lo tanto, de muchos menos lectores, circunstancia agravada por la crisis que hoy amenaza a las lenguas minoritarias.

Esta decisión ha sido adoptada por casi todos los escritores de mi generación, por lo que compartimos un punto de partida común, digamos que nos hace compañeros de viaje.

A partir de lo anterior, me siento vinculado a la tradición literaria de mi país y de mi lengua, tradición que desde el punto de vista poético tiene como referencias principales a toda la literatura gallego-portuguesa, a Rosalía de Castro; a la modernidad que llegó de la mano de poetas como Manuel Antonio, Rafael Dieste,

Amado Carballo y Luis Pimentel; la frescura neotrovadoresca de Álvaro Cunqueiro o la importancia del mar y del paisaje de Antón Avilés de Taramancos. Pero la lengua me ha permitido también acceder con facilidad a la literatura portuguesa y más tarde a la brasileña, por lo que considero próximos a poetas como Fernando Pessoa o Torga.

La necesidad de escoger lengua no es algo que le suceda a menudo al escritor y, desde el punto de vista estrictamente literario, no debiera condicionar el proceso de su escritura, eso sí, supone beber en una tradición y profundizar en la identidad de una colectividad que se expresa a través de esa lengua y que produce una literatura diferenciada, comunidad que evidencia en nuestro caso, una tendencia a la intimidad y a lo esencial, y que mantiene con la naturaleza, una particular relación de vida.

Estos son los elementos principales que, a mi juicio, caracterizan lo que escribo.

7. No creo inculcar ninguna lección a practicantes y lectores, únicamente transmitir la idea de que la poesía, hoy, es, en sí misma, revolucionaria, cuestión de la que trata la siguiente respuesta.

8. Considero que la poesía ha sido y es, acaso hoy más que en ningún otro momento, elemento crítico y revolucionario. Ella es el conocimiento intuitivo que nos permite aproximarnos a lo que somos; dialéctica permanente entre verdad y realidad. La poesía ayuda a vencer la actual dictadura de la realidad y nos permite buscar la vuelta de las cosas, ir más allá de lo evidente, comprendernos desde esa intuición que nos permite explicar lo inexplicable o lo que no se nos ofrece como evidente.

Su condición de género minoritario tiene que ver con esto. El poeta no le es cómodo al poder, eso ha sido siempre así, pero hoy esa certeza adquiere un nuevo valor, ya que la poesía, marginada por la tiranía del mercado, habita en los ángulos e intersticios de la sociedad, allí donde alguien necesita conocer y conocerse.

José Ángel Valente decía, la cita no es exacta, que mientras siga habiendo un misterio por resolver, la poesía será necesaria, ya que sólo ella nos permite aproximarnos a su comprensión.

9. Luz y sombra al mismo tiempo en la palabra, esa tensión por conseguir la expresión precisa, la única capaz de aproximar el sentido a lo que queremos comunicar. Sombra en la que el verso decae cuando el poeta no ha sido capaz de encontrar la palabra reveladora, la que ilumina, la que se abre a esa intuición que es forma de conocimiento.

10. Escribo desde los territorios en los que alguna vez sentí algo que definiría como plenitud, como felicidad. Dos son los lugares, a uno pertenece la infancia, el otro fue un regalo de la vida. El primero es un territorio interior, al pie de un río, el segundo está situado junto al mar, delante de Finisterre. Digo siempre que soy un hombre con suerte, ya que he encontrado y disfrutado de dos paraísos, de dos patrias. La poesía que nace de la relación con este segundo paisaje de mar es luminosa

e intensa, llamada de atención sobre lo que se pierde, poesía alimentada por esa manifestación riquísima del lenguaje que es la toponimia, pero también por los modos de hablar, por la interpretación que del mundo hacen las gentes que cada día navegan sobre las olas. Es esta una poesía deudora de una de las grandes corrientes poéticas gallegas, pero que también se reconoce vinculada a la poesía irlandesa. Predomina aquí la tercera persona. Son estos poemas que sueñan ser canción.

El otro territorio es el de la inocencia. Desde el poema trato de reconstruir ese espacio contra el tiempo, el único espacio en que la felicidad es posible, territorio íntimo desde el que trato de conocer lo que soy, desde el que puedo comunicarme con cada ser individual que busca defender esa parte de sí. La voz aquí es tú, diálogo permanente conmigo mismo y con los que me precedieron, recuerdos cálidos –ni vacío, ni ausencia– que me acompañan siempre.

11. Pienso que parte de esa pregunta ya ha sido contestada con anterioridad. Indicar solamente que hoy, en cualquier lengua, conviven múltiples escuelas y estilos poéticos, como sucede en todas las demás manifestaciones artísticas. Hay, sin embargo, algo común a toda la poesía, a todos los poetas. Escribir o leer poesía hoy es, efectivamente, un acto de rebeldía, de desobediencia civil, fuerza a la que temen las leyes del mercado y de las relaciones sociales preestablecidas, por eso la marginan. En el caos de las comunicaciones que imponen la más cruel de las soledades y el individualismo más alienante, la poesía es un aldabonazo en la conciencia del yo, conciencia de la individualidad que no afirma el individualismo, sino que lo combate, ya que nos permite ser en y con los otros.

12.

Do outro lado

O miñado voou
sobre o ceo cumprido da cidade,
baixou do ceo gris
á tarde en chuvia,
verificou a extrema
das rúas e do río
e marchou contra o monte
das cruces e a alegría.
Non comeu.
Advertiu
a mudanza do mundo
a rendición das órbitas,
interpretou
outro aire
máis alá do seu aire,
o frío,
a patria esmorecente
e comprendeu

que era mellor voar
contra o silencio
cara o alento do lóstrego.

Buena parte de las reflexiones recogidas anteriormente se encuentran expresadas en este poema de mi último libro, poema que, por otra parte, responde a un título bien cortazariano: el otro lado de las cosas, la vocación y la ambición del poeta.

ESPAÑA, 1956. Se licenció en Filología Hispánica en la Universidad de Barcelona. Fue una de las creadoras del Aula de Poesía de Barcelona y es organizadora de encuentros de mujeres poetas que se celebran en España y en Latinoamérica. Dirige la asociación cultural Mujeres y Letras. Su obra poética publicada incluye: *Otra ley* (1987), *Ya nada es rito* (Primer Premio Poesía Barcarola. Diputación de Albacete, 1988), *Desdén* (1990), *Pormenor* (1983), *Ayer y calles* (Premio Jaime Gil de Biedma, Visor, Madrid, 1994), *Cuántas llaves* (1998), *Árboles que ya florecerán* (2001), *Lo de ella* (2003). La antología *Si yo fuera otra* (Málaga, Puerta del Mar, 2005) y las *plaquettes*: *Trasunto* (1985), *Horizontalidad* (1991), *Luz de almacén* (2001), *Certeza* (2002) y *Diálogos de la Hetaira* (2003). Ha traducido con Cecilia Drey Müller la obra poética de Ingeborg Bachmann publicada en la editorial Hiperión; y es autora de la *Antología de la Poesía de la Patagonia* (2005) y de la antología de poesía argentino-española *En el revés del cielo* (Buenos Aires, 2006). Es también autora de la novela *Miamor.doc* (Plaza y Janés, 2001).

1. El impulso inicial en mi escritura fue dado por una necesidad de comunicarme a través de la palabra con el mundo de mis emociones, quizás demasiado preocupada por la forma escribía unos versos que eran copias de los autores que admiraba, Darío, Lorca y Antonio Machado, sobre todo. Cuando comencé a escribir, más o menos debía tener doce años, me preocupaba mi mundo, me interrogaba yo misma, después vas interrogándolo casi todo, pero en principio el impulso de la escritura en mí fue una interrogación hacia mi misma.

2. El poeta no inventa a sus precursores sino que éstos le dejan la patina que tendrá luego su escritura. Desde luego no fue en la universidad donde los encontré sino en la recomendación cómplice de amistades de entonces o en la curiosidad que me hacía ir a buscar poemarios a librerías de viejo sobre todo. Imprescindibles fueron a partir de los veintitantos años Pessoa, Neruda, Storni, Orozco, Plath, Eliot. No dejaría de tener en mi biblioteca a San Juan, Góngora, Cernuda, Stevens, Dickinson, Moore, Symborska, Carver, Celan, Lezama Lima, y desde luego, poesía oriental, cada vez me gusta más la simplicidad de los haiku.

3. La voz narra la experiencia poética desde el ritmo y el lenguaje, por supuesto que a medida que han pasado los años he ido encontrando mi voz, una voz cambiante que evita repetir el mismo discurso. Estoy más con Yeats, en el sentido de que el poema llega como un dictado profuso que luego adquiere su propia forma.

4. Cuando me piden una poética digo lo que dijo Clarice Lispector que no encontraba un título adecuado para el relato *La hora de la estrella*, pensó en varios porque en realidad no sabía como titularlo, todos eran válidos. Para mí elegir una poética, que no es más que una perspectiva de las posibles para definir tu posición ante el hecho poético, es más bien difícil. La poética es la propia obra. Hasta ahora los temas recurrentes en mi obra han sido el paso del tiempo y el paso del deseo.

5. He frecuentado y frecuento la primera persona en el poema, pero cada vez con menos necesidad de autoafirmarme en ese yo. Me gustan los poemas que alejan la primera persona, para que el lector adquiera mayor perspectiva, si un poema está muy condensado en un yo que lo gobierne todo acaba resultándome fastidioso, siempre que el poema no sea tan bueno que mediante la experiencia de quien lo escriba una vaya sintiendo ese mundo como parte de lo universal, de lo que a una, como ser humano, le afecta.

6. En este país la poesía más visible es la que han puesto en circulación unos cuantos poetas a partir sobre todo de la década de los ochenta, no es que no esté de acuerdo con ellos, es que me parece que no se debe crear una escuela de algo tan personal y humano como es escribir poesía. Me parece absurdo todo eso de las generaciones, de los estudios por afinidades electivas, de los mecanismos que tienen los académicos para estudiar la poesía de una época. Me siento afín con otros poetas de mi tiempo como es natural, sigo pensando que la antología *La prueba del nueve* incluye mis afinidades como ninguna.

7. Escribir poesía es también una responsabilidad del poeta con el mundo en que vive. En un ensayo llamado ¿Para qué la lírica hoy?, de la desaparecida poeta y estudiosa alemana Hilde Domin, dice: Cuando el lenguaje no concuerda, entonces lo que se dice no es lo que se quiere decir, si lo que se dice no es lo que se quiere decir, entonces no se realizan las obras, si no se realizan las obras, entonces no florecen la moral ni el arte, entonces no hay justicia; si no hay justicia, entonces no sabe el pueblo donde pone el pie y la mano. Por consiguiente no hay que tolerar ninguna arbitrariedad con las palabras. Por eso, como dijo Confucio, es importante que a una cazuela que sea redonda se le llame redonda y no angular.

8. No sé muy bien responder a esa pregunta. Digamos que el lenguaje, que es la materia de la poesía como sabemos todos, en mi caso deja respirar bastante porque no me dedico a esconder el significado con metáforas alejadas de la realidad, metáforas que no se sostienen porque ya no son posibles. No guardan correlato alguno con lo real. ¿Qué es lo real? Ante alguien que tiene que huir de su país lo real es lo inmediato. Casa y comida. Pero hay algo de lo que no se habla nunca y es más necesario que la poesía, y es el amor, tener la capacidad de amar pero no en un sentido religioso por supuesto.

9. La creatividad nunca ha sido ajena a nadie, tanto para captarla como para generarla, al fin y al cabo la creatividad es una manera de ver algo que otros no han

visto y de saberlo exponer, en el caso del poeta, artísticamente. El caso es que todos deberíamos saber que podemos ser creativos con la vida, con los espacios, con las relaciones, etc., o no serlo. Pero en cuanto a una persona le quitan la libertad de elegir se acaba toda posibilidad creativa. En cuanto a la segunda cuestión no sé qué decir. El lenguaje no tiene ni luz ni sombra, es cómo lo canalizamos lo que puede dar claroscuros, para indicar, como resultado, que sea complaciente, o alienante, o todo lo contrario. No todo el lenguaje poético es creativo, bajo mi punto de vista se apoya demasiado en clichés formales.

10. Nunca me ha preocupado sentirme de un país para afirmarme como escritora, nuestro nacimiento no es una elección, así que no hagamos de eso un acontecimiento geográfico y menos ahora en un mundo cambiante en el que los movimientos migratorios serán quienes definan de nuevo las geografías humanas. Lo que no puedes evitar, supongo, es la formación que te ha dado tu propia cultura, atravesada de una mirada y un sentimiento propios que probablemente son parte de tu infancia, de los colores, los olores y los sabores, en fin, de las sensaciones de esa parte de nuestra vida que se quedaron grabadas para siempre. De ese pasado primigenio es parte la cultura en la que te formas, por eso me parece muy enriquecedor salir de lo de uno, visitar otros lugares, entablar diálogo con otras culturas.

11. Hoy el sistema de comunicaciones se ha agilizado tanto y es tan efectivo que puede ser nefasto o enriquecedor, eso depende del uso que se haga del mismo. Lamentablemente lo que reflejan los medios de comunicación no enriquece sino que aturulla. Los modelos que nos llegan vienen precedidos por el éxito fácil y la juventud. En otro orden de cosas, la falta de ética de los medios de comunicación posibilitan que todo valga, y es perverso si nos ponemos a pensar. También es cierto, que nunca hubo tanta posibilidad de informarse como ahora. No sé si la poesía da para mucho en este campo, la poesía, que es tiempo y reflexión, experiencia y cultura, no cabe en los moldes de ahora, sería factible pensar no en que la poesía esté desapareciendo, sino en qué habría que hacer para que se sepa percibirla. También es cierto que ser mejor o peor no depende de la poesía, sino de otra cosa.

12. El sujeto poético de la mayor parte de mis poemas, sobre todo la escrita hasta el 2000, habla desde una herida, herida que me remite a la imposibilidad de decir lo que realmente quiero. Ya he dicho antes que mi poética –hasta ahora– se ha ocupado de la pérdida, tanto del paso del tiempo como del deseo, que es un latir constante y que como un camaleón va cambiando su forma. Ahora mismo puedo elegir un poema de un libro inédito.

Ya

Casi no necesito intimidad.
No soy una mujer ordenada.

Ah, cuántas conclusiones.
La rueda del coche
habría que llevarla a la gasolinera
o entrar en la casa de perpetuas
sillas, de petrificados gestos.
Así,
casi en lo absurdo
el *todo* es la sombra.

Se puede observar que se exponen varios niveles de realidad, en uno impera lo práctico, en otro, la certeza de la repetición. Luego, llega la constatación de que lo que se sabe es ese *todo* en cursivas que impera en el acto cotidiano, lo que equivale a decir que la imposibilidad de decir y de saber el sentido de esta existencia llena de gestos repetitivos cae como una sombra que lo cubre todo en el poema. Somos seres a la intemperie y las desigualdades cada vez más evidentes en la sociedad nos hacen sentir miedo. Hay miedo porque nos regimos por una falta de sabiduría atroz y con demasiados intereses, como si fuésemos únicos. El poeta es un ser cargado de exceso de sensibilidad que traza un dibujo sobre su alma y lo muestra. Si alguien sabe que necesita, además de pequeños logros cotidianos, algo de belleza y de justicia, sabrá encontrar en un poema lo que busca, pero una vez sabido la herida es más profunda. Me gustaría que la felicidad me llegase más por vía del silencio que a través de la palabra siempre tan equívoca. Pienso que el poema no debería dejar ver al autor porque los poetas, generalmente, sostienen un yo demasiado pesado, casi una carga, y se entrelaza con lo que dicen. Humildad, mucha humildad. Eso le pido a la poesía, pero sobre todo, a mi misma.

MAGDALENA CHOCANO

PERÚ, 1957. Obra: *Poesía a la ciencia incierta* (Lima, 1983), *Estratagema de claroscuro* (Lima, 1987), *Del orden de la niebla en los espejos* (inérito), Poemas sueltos en *Hueso húmero*, *Tabla de poesía actual*, *Rosa cúbica*, *El signo del gorrión*, *Zurgai*, *Poesía 080* y *More ferarum*. Poemas suyos han sido traducidos al inglés por William Rowe en *Modern Poetry in Translation* y al francés por Marcel Hénnart en *Les cahiers du desert*. Reside en Barcelona.

1. Si mal no recuerdo escribí mi primer poema en un esfuerzo de transmigración por llamarlo así. Me refiero al salir de uno mismo y adentrarse no se sabe dónde a través de las palabras.

2. La poesía me llegó a través de poemas recitados. Recuerdo haber oído personas declamando desde chica, incluso en programas de radio, y un disco de alguien que decía ese poema de Vallejo “Los nueve monstruos” con una voz tremenda que sobrecogía. Después, claro, vino la lectura. Aparte del libro del colegio que traía muchos textos de poesía castellana, recuerdo la tarde en que leí a Rimbaud, traducido, en la Biblioteca Nacional de Lima. Me produjo una gran impresión. Me gustan las ediciones bilingües de poesía, aunque no siempre están al alcance de mi bolsillo. Pero se puede ir a las bibliotecas y ver lo que hay. Me da gusto tocar las primeras ediciones. En cambio, las exposiciones de papeles viejos de poetas son un poco tristes.

3. En la cuestión de la voz en la poesía, la idea del sí mismo no es lo que más me interesa, la obsesión de la identidad no me parece esencial en ella. Hay otras búsquedas que me apasionan más: ciertas combinaciones y evocaciones capaces de resonar en emociones, sensaciones, visiones incluso.

4. En esta pregunta he de ir por partes. Se habla en la primera parte de una tentación, que es a la vez, una necesidad. Creo que las necesidades no son tentaciones, las tentaciones son ambiciones, codicias varias. Esto pues gravita sobre la segunda parte de la pregunta, responderla implicaría admitir que existe algo que he de llamar “mi poesía”, y en sentido estricto, yo sólo tengo míos los poemas, la obra, y esto relativamente, pues forman cuerpos que ya son algo exento, desprendido. La poesía no me pertenece.

5. Me permito citarme (de la contraportada de mi segundo libro): “El yo de cualquiera es una convención y, cual toda convención, roza la vaciedad; en ese roce estalla y se colma de forma”.

6. Muy raras estas sintonías la verdad. Uno vaga con unos cuantos poemas cada vez más inaudibles en un medio sumamente ruidoso y donde prima la alharaca. Además yo soy mujer y para escuchar aún menos los poemas que escribo está el muro llamado “poesía femenina”, invención suscrita por numerosos hombres y no pocas mujeres. Así que la escucha es difícil, como si fueran poemas para oídos que todavía no existen. La poesía es muy irónica con sus cultores. Les hace saborear el vacío en todas sus formas, incluso sin que ellos se enteren.

7. Esta pregunta está formulada de un modo que a uno le hace sentir el peso de la historia literaria, peso que me niego a asumir. Por tanto, no tengo la voluntad, ni estoy en posición –ni por oficio, ni por circunstancia vita– de inculcarles nada a esos nuevos practicantes y lectores. Hay gran dedicación y entusiasmo puestos en organizar diversos cánones, tendencias, elencos varios, ortodoxias escolares, etc. Así las cosas, lo mejor que pueden hacer los potenciales practicantes y lectores es resistir.

8. ¿Qué otro papel puede tener un poema que no sea el de manifestarse? El poema es pura existencia, no es un mero medio para asegurar significados.

9. El lenguaje es hoy el convidado de honor de toda charla sobre poesía. Casi estamos obligados a hacer un brindis a su salud. Pero la cuestión de la relación entre creatividad y lenguaje no es unívoca. A veces el verso se aboca a la asfixia y a la opacidad, a lo que encuentre, por así decirlo. No creo que la vía poética requiera ni soporte una glorificación del lenguaje, que al final consagre una reificación (en el sentido marxista del término, valga la precisión).

10. Me parece que es crucial cierta negatividad. No sé hasta qué punto es sensato crear espacios alternativos, pues la colonización de todo lo “alternativo” se impone apenas estos mismos espacios son calificados como tales. Lo alternativo ya es una marca registrada. No me interesa el espacio alternativo, busco el espacio que está aquí y ahora, lo cual no implica actos de ocupación o de apropiación, análogos a la afirmación de la propiedad privada, sino básicamente “hacer acto de presencia” en el sentido más depurado de esta locución.

11. No considero que la poesía sea una especie de religión laica. Cierta descreimiento y extrañeza me parecen necesarios para poder practicar la poesía, una libertad para desconocer los pactos. En cuanto a las opiniones de Parra citadas, ignoro su contexto, así que no puedo comentarlas con precisión.

12. Esta es verdaderamente una tarea difícilísima. Incluyo aquí parte de un poema en el que estoy trabajando desde hace años titulado *Laberinto*, cuyas primeras estrofas publicó la revista *Hueso húmero*, y después salieron con algunas más en *Los Infolios*. No puedo dejar de mencionar que también fueron traducidas al inglés por Larisa Chaddick, lamentablemente fallecida, para la *plquette Poems read in London* que se publicó gracias al concurso de unos amigos en Londres.

Quizá este poema me ha hecho sentir de modo muy patente el hiato entre el poema y la poesía. Y descubrir que en el trabajo de la poesía la incertidumbre es inevitable y es su mayor obsequio.

Laberinto

vale la pena ser frío y luminoso
–destruir en fruición lo que nos nubla;

es rocoso
grisáceo
taciturno

–yo no creo en el mar)
(pero el mar cree en mí

–soy un acto de fe:
acto frío y luminoso de fría y numinosa fe–

siento el trasiego de los que conspiran contra la muralla
la gran actividad.

Todos los ecos del mundo resuenan aquí

¿por qué?
¿por qué?

dicen que el infinito es una idea

¿puede contenerla este punto mediocre de la historia?

algo nos contamina desde dentro
–la autocracia es un ardid,
la sedición, su contrarresto,
y la tierra retumba bajo el oculto sol
la ceguera es lo real
los ruidos tras el muro
/una victoria
otra conspiración/

en la divina soledad
encadenada

al tiempo
una emoción cualquiera juega con sangre,
la sangre brilla fugaz,
mas bajo el soplo del viento se reseca,
se olvida

esto es como lo imaginas:
exactamente así,
así,
acribillando espejos,
poesía
que brota sin hallar ni el propio canto,

que aquella furia no tolera pronombre posesivo

fuiste mar, silencio, tersos astros:
jamás poeta...

el verbo ser es tan difícil,
pesa en un lado de la balanza contra todo el idioma
en ansia de vivir sin eco alguno

Arruinada

–correspondencia del micro y macrocosmos
el mundo era una esfera perfecta,
surgía en una burbuja de tus labios,
aunque
en ningún fragmento te encontrarás del todo,
el todo es una novela, acaso un momento que no pasa
cuando no hay tierra que quiera sostenernos.

Ella está a la sombra del pino.
¡Otra vez! con las rodillas sucias, sin zapatos,
el sombrero volteado –la ceniza;
inmoral quien mora en soledad
¡Vuelve querida! ¡Vuelve! ¡Vuelve!
Vuelve a Venecia, al baile de disfraces;
el viento cierra sus puertas con firmeza
ella ha despreciado el cuerpo para tener un cuerpo
viaja por una esfera blanca
y levanta un corazón púrpura hacia el cielo.
Un discurso entrecortado se escucha
con más nitidez que los disparos
–testimonios de una época se forman para los ojos ávidos de los historiadores–
observa esta contemplación empecinada:
tanto crimen,
tanta melancolía

MÉXICO, 1957. Es profesora de la Universidad Autónoma de Nuevo León. Libros de poesía: *Hilos de viaje* (Monterrey, 1982), *Palabras como playas*, (Universidad Veracruzana, 1990) *Dama infiel al sueño* (Guadalajara, 1991), *Pérdida* (México, 1992), *Epigramísticos* (México, 1995), *El corazón más secreto* (Aldus, México, 1996), *Adamar* (México, 1998), *De amor es la batalla*, con Daniel Kent, (Guadalajara, 2002), *La condición del cielo* (México, 2003). Es coautora con José Javier Villarreal de *Dieciséis semanas en una isla desierta*, *Antología extrema para lectores en tránsito* (México, 2006) y *Pasiones y naufragios. Antología extrema para lectores en tránsito* (México, 2007). Entre otros reconocimientos ha recibido el Premio Nacional Alfonso Reyes de Poesía (1990), y el Premio Internacional de Poesía Jaime Sabines (1994).

1. Creo que mi diálogo empezó también con Darío, cuando memoricé el poema "Margarita, está linda la mar". Tendría seis o siete años. La sensación que me produjo es extraordinaria; digo que es y no que fue porque al recordarlo se vuelve a activar un paisaje de gozo infinito: la música del encantamiento, como si la eternidad vibrara en el instante del canto. Así operó la poesía desde el primer momento: me hechizó y la seguí sin saber que lo hacía. A mí me rondan sus signos y misterios, se me aparecen, me acercan. Más que una magia menor, como dijo Borges, para mí la poesía es la activación y puesta en marcha de ritos ocultos del espíritu que sólo cuentan con el lenguaje para emerger, de ahí que un poema se imponga, obedezca a leyes determinadas desde un más allá o un más acá que se manifiesta a través de señales que se presentan en sueños, en la lectura del viento, de los muros y calles, en la capacidad de escuchar lo inefable, de descifrarlo. A veces algo pasa sobre nosotros para avisarnos lo esencial, lo que cambiará el rumbo de nuestra vida, apenas lo advertimos. La labor del poeta tiene que ver con el presagio, de tanto buscar el nombre a las cosas, algo adelantamos.

Por otro lado, mi primer libro lo escribí en un trayecto de tren de Monterrey a México, D. F., cuando todavía había ese medio para viajar allá. Es un libro juguetón en el que está demasiado presente el surrealismo y la fantasía punk. En él hay más una lectura exterior del mundo que el resultado de la combustión que genera internamente la verdadera poesía. Pero independientemente de lo que piense y sienta ahora, ese fue mi primer impulso en el ejercicio escritural.

2. Aunque parezca lo contrario, siento que los precursores lo van inventando a uno, en la medida en que te inician. Es una relación compleja y diáfana a la vez porque es una relación de amor. Se acercan, se van aproximando poco a poco y te van queriendo y van haciendo nido hasta consolidar una familia, a pesar de que algunos de ellos se hayan hecho la vida de cuadritos, como Quevedo a Góngora.

Te protegen porque tú ya estás bajo su hechizo, ya te sedujeron sus palabras que más que palabras son mundos, mundos que se revelan de distintas maneras conforme los lees. Recuerdo que memoricé un pasaje del *Quijote*, un diálogo entre don Quijote y Sancho. Me fascinaba y lo decía seguido, cuando venía al caso, porque es un pasaje extremadamente cómico. Hace poco volví a leerlo y ya no estaban ni don Quijote ni Sancho en el mismo lugar. Lo que yo recordaba era inexacto, me volvió a fascinar pero fue como si se tratara de algo nuevo. Universos que se abren como esa calle del viejo Madrid en la que vivieron Lope, Quevedo y Cervantes. En mi retrato familiar están juntos y se les une San Juan de la Cruz, Lezama y Sor Juana; Pessoa, Rimbaud, Borges, López Velarde, Wallace Stevens y Eliot. Hay otros que se van sumando: Olga Orozco, Gamoneda. Aunque su espacio vital suceda en tiempos distintos, sus voces pertenecen al tiempo universal que se va filtrando en la espesura de la tinta que logra la expresión.

Acabo de leer un libro de Amos Oz: *El mismo mar*, que es una novela escrita como una serie de poemas, no una novela en verso, sino poemas que dan cuenta de una historia sin concesión alguna. Este libro también despertó la juventud de mi escritura, que seguirá así, lozana y sin ajarse, mientras encuentre fuentes de provisión y despojo que la lleven de nuevo a la búsqueda. No tiene fin este mal, este mar, este amar indomable.

3. Cuando escribo no pienso más que en lo que escribo; como si me sumergiera, hay una relación erótica con el lenguaje, me deleita el placer que ejercito, y a veces ese deleite es también doloroso. La escritura es una forma de vida, por eso, la vida pasa por ahí con todo y todo.

En un libro que recién terminé, los siguientes versos dan cuenta literalmente de este punto:

Me he acostumbrado a no estar conmigo
a no estar en mí
a intentar la polinización del anhelo del que te hablo
muy cerca de la muerte
porque hay algo que orilla a sus jardines
a sus flores anónimas
a su exquisita anomalía
que guarda nexos nocturnos también con las habitaciones
Nadie oye sus pasos
mas yo advierto el movimiento
de su tránsito
pasa entre tú y yo con una vehemencia
de cabellera incendiada
de fantasma

Hoy precisamente, con esta compleja pregunta y al buscar estos versos, pareciera que “me he acostumbrado” a no estar en mí misma en mi propia voz; es decir, a buscar alejarme lo más posible de esta corriente, esta fuerza que pronuncia la

realidad y que es realmente el don, la dádiva que lo atraviesa a uno para que se renueve la sangre del lenguaje y la vida continúe. Pero entre más intenta uno salir más dentro está. La poesía es un género de alto riesgo porque te implica sin explicar nada. Devuelves lo que viste sin mirar, lo que tocaste para ver, lo que te alcanzó para llegar al fondo inasible de las cosas, de los seres, lo percibes, lo contemplas, lo tomas como imagen, lo transportas como el tesoro que es, con sumo cuidado para ofrecerlo potenciado. Así es que tu propia voz es la imagen vertida bajo la égida de un ritmo. Y así como la forma es fondo, la imagen es ritmo o no es nada. Lo que queda claro es que en esta circulación el poeta es mero instrumento. Quizás por eso huyo, huyo del hoyo del lenguaje. He aquí las implicaciones de la gracia.

4. Sólo me he visto en la necesidad de formular una poética cuando me lo han pedido. Mi poesía no es una reflexión sobre el poema. El lenguaje está vivo y yo vivo con él. Ese es mi asentamiento, mi fundamento y mi posibilidad de existir, porque para mí la escritura es una inscripción, un sello, y la vida pasa por allí para quedarse.

5. En mis poemas hay un uso indiferenciado entre la primera y la segunda persona. De hecho, me resulta imposible sostener una previa definición acerca de cuál persona aparecerá en el poema. Esa es una cuestión del poema en sí. No tengo estrategias de representación del yo ni de ninguna otra persona. El lenguaje conforma su propia estrategia de acuerdo con la generación de un discurso que, en mi caso, no depende estrictamente de mi voluntad retórica. Y lo importante aquí es la vivacidad del mismo. Encarne lo que encarne.

6. Poco antes de que Octavio Paz muriera le llamé por teléfono para agradecerle todo lo que nos dio con su escritura. Lo hice justamente porque sabía que no lo iba a ver más. Yo me sintonicé con la aportación de Paz a la poesía, tanto en sus ensayos como en sus poemas, pero nunca tuve trato con él, era tanto su peso y su autoridad que me inhibía. Sin embargo, leer a Paz es aprender siempre. Es un maestro, como también Alfonso Reyes lo es, y Jorge Luis Borges. Creo que uno sí elige a sus maestros, pero yo preferí estar al margen, ese es un beneficio de la provincia, vivo en Monterrey, que es una ciudad industrial. La indiferencia de la ciudad hacia la poesía y la lejanía con el centro de poder que es el D. F., me han ayudado a concentrarme en lo que debo hacer. Y lo que debo hacer lo estoy haciendo. La pertenencia más bien tiene que ver con las aproximaciones o semejanzas que existen entre los rumbos poéticos. Quizás esté más cerca de Safo, o de Sor Juana, ¿por qué no?

7. Para los nuevos practicantes siempre creo que lo básico es leer los siglos de oro. Yo me pasé tres años en El Paso, Texas, leyendo a los grandes, encerrada, sin salir. Mientras mi esposo iba a la universidad y mis hijos estaban en la escuela, me quedaba en la casa con mi niña pequeña, leyendo. Realmente me sumergí en otros mares, y la verdad es que detonó el ritmo, se expuso; no sé, mi escritura cambió radicalmente a partir de esta experiencia que, por un lado, el de la lectura y escri-

tura, fue sumamente enriquecedora, pero por otro, en el plano vital, fue una lección de buceo hasta el fondo del lenguaje, y en este sentido, una aventura riesgosa, a tal grado que el mundo literario me pareció un mercado y me empezó a abrumar. No sería nadie sin Catulo y Marcial, sin Homero y Ovidio. Estos son los maestros a quienes hay que seguir y para quienes hay que escribir. Ellos son los que realmente evalúan el trabajo de uno.

8. El poema tiene una dimensión religiosa porque religa los objetos al nombrarlos con una intencionalidad; así, depara nuevos rumbos en la visión de las cosas, porque rompe la imaginación, la proyecta y lanza hacia otros entornos. De esta manera ingresa nuevos recursos a la realidad, la renueva. Es una desgracia en este sentido que se lea poco, luego, que se lea más narrativa que poesía. Digo esto porque la narrativa trabaja y explica una trama determinada, allí el lector es un voyerista de los acontecimientos planteados; en cambio, la poesía no explica nada, no te lleva a un saber calculado. A pesar de que Reyes dice que la poesía es conocimiento, la poesía te lleva a un suceder del alma, a una comunión con el ser, en tanto manantial de lo posible, porque te implica, estás dentro de la actividad que produce la lectura. Entonces, si se produce un saber es un saber emocional, polivalente, que actúa dentro de ti. Por eso, cuando se inicia un lector en el poema no para. Esto es lo fundamental, porque estos lectores son la inmensa minoría que resignifica su estancia en la tierra, y así, su compromiso crece y se pronuncia en torno a los padecimientos del planeta, porque la poesía te participa de que somos lo que vemos, incluso aquello que no nos complace entra en la circulación de las imágenes que nos integran. El arte está en el detalle, y en el poema, la imagen es ese detalle que imbrica la vida.

9. Mi libro *Adamar*, que justamente escribí en esa estancia en Texas, presenta esos polos, la luz y la sombra del lenguaje. Después, en *La condición del cielo* también se da este corte. El libro que acabo de terminar, que se titula *Herida luminosa* punza su corona de espinas sobre el cuerpo del amor. En realidad explorar el lenguaje para que diga lo indecible, como escribió Donald Hall, es introducirnos en territorios escabrosos. ¿Cómo hacer que lo imposible transite hacia lo posible, se cumpla, fragüe? No fue fácil para San Juan de la Cruz plasmar la noche oscura del alma. Padeció tras las rejas, en un calabozo miserable y minúsculo, sin ventanas, por el que sólo se filtraba un orificio de luz desde el techo. Le daban como comida un caldo que apenas lo sostenía en pie, no recogían sus heces fecales, por lo que la insalubridad era insoportable. Y su poesía es diáfana y transparente, es un regocijo para los sentidos, es una transportación del lenguaje hacia los terrenos de la eternidad, y de lo humano hacia lo divino. Salió de sí. Viajó y trascendió estando preso. Los espacios de respiración y visión se allegan y potencian justamente en el encierro, en la oscuridad, se inscriben bajo el yugo de la falta. Fíjese bien lo que digo. El yugo de la falta implica que la falta está allí, aquí, imponiéndose, que es una fuerza y a veces una presencia que busca la manera de imponerse y vivir. La imposibilidad pasa al milagro si atraviesa las zonas del vacío, si se enfrenta a la muerte, o a un dolor extremo. Navegar en el mar del lenguaje a veces implica

vaciarse, ir contracorriente y solo, en una búsqueda en la que no sabemos qué vamos a encontrar ni cómo vamos a salir. Hacer de los espejismos realidades, atravesar el dolor para confirmar un amor, perdonar como si se encontrara y se restituyera lo perdido, es ceder en este tránsito. El poeta es puente. Rilke buscó un puente que había soñado y lo encontró en Toledo. En él la poesía le hablaba. Y la poesía es luz, esa luz que te alcanza de golpe para iluminarte en la ausencia, para revelarte los caminos vedados del sueño.

10. En general, desde que empecé a escribir, inicié un trabajo editorial independiente. Primero vino la editorial Hogaza, publicamos tres libritos; pero como no podíamos sostener la empresa a la hora de colocarlos en el mercado, convertimos esa iniciativa en una hoja de poesía que también se llamó así: *Hogaza*, en honor a César Vallejo. La hoja la repartíamos gratuitamente, teníamos un grupo de colaboradores que la patrocinaban, y el criterio de publicación se fijaba básicamente en la calidad. Me quedé acostumbrada a repartir el pan y, desde entonces, esté donde esté, siempre procuro aprovechar visitas de amigos poetas para que den lecturas, o abrir espacios de talleres o cursos sobre poesía. La verdad es que ni estando enferma me he quedado cruzada de brazos.

11. Definitivamente ese descreimiento que favorecen la mentira y la violencia generadas por los medios inyecta una dosis de duda en torno al descubrimiento del otro, pero la poesía tiene como fuente primaria al amor, y el amor goza, por sobre todas las emociones, de una cualidad especial. “Pon amor donde no hay amor y recogerás amor”, decía San Juan de la Cruz. Es decir que, a la hora de actuar en poesía, la fe es el fuego del amor que, sin romper muros, como cantó Góngora, introduce fuego. Cuando menciono la fe estoy subrayando que se trata de creer como principio. Para crear hay que creer y para creer hay que ver por primera vez, hay que asombrarse desde dentro, hay que ser inocente. Pero no se puede ser inocente por prescripción de taller. Eres así y punto. Luego viene la malicia, pero la malicia es literaria. La malicia requiere de técnica, de trabajo mecánico, cosa que cuando te vuelcas y te entregas a la escritura está en segundo término. Por otra parte, si tocas desde el amor, ya estás transformando. Puedes tener absoluta fe en el otro desde la poesía. La blancura es tanto el color que representa la pureza como el color del abismo. ¿Quién dijo que la pureza no es sino el resultado de un proceso de depuración de la mancha, del color, de la mezcla? Y la pureza es perceptible en la medida en que es apuntalada. En las palabras de la tribu hay un sentido más puro en la medida en que hay esa furia, esa limpia que ofrece el estar al margen. Si hay un deber, ese es dar con la palabra clave, con la palabra esencial, la que sólo puede ser esa, y no otra. En este sentido Reyes tuvo mucha razón al decir que poesía es conocimiento. Hay que buscar, hay que saber oír, hay que escuchar, hay que contemplar, es decir, ver lo que no alcanzamos a ver. Ver lo que no se ve y plasmarlo. Por eso Paz agregó: “La poesía es conocimiento, salvación, poder, abandono. Operación capaz de cambiar el mundo, la actividad poética es revolucionaria por naturaleza; ejercicio espiritual, es un método de liberación interior. La poesía revela este mundo; crea otro”.

No puedo. No puedo ser una buena madre
 ni posar para la fotografía de la familia feliz,
 antes la fiera me devora.
 No puedo dejar de acariciar
 la pasta de los libros mientras mis hijos pelean en el patio:
 hojas oler, ojos esquivar.
 Sé que debería estar mimándolos a ellos.
 Pero imposible hilar fácilmente sus preguntas,
 la terquedad
 que rebota en sus chillidos, rebotan,
 pequeñas bestezuelas que braman en cada puñetazo;
 allí viene Gruñón con el fuego entre sus manos,
 Cenicienta lame las cazuelas vacías.
 Golpe tras golpe, garra, zarpazos,
 enfebrecido puñal en cada grito...
 Mi cabeza anda volando con algún espíritu del siglo XIX.
 Algún prerromántico a punto del suicidio.
 Me saco los zapatos, los aviento, me recuesto.
 Ellos siguen peleando. Ahora están peleando en su habitación.
 Suben. Ángeles que Dios expulsaría.
 Están aquí, pasan, brincan, saltan, brincan.
 Dentro de mí zumban sus juguetes:
 el Hijo del Santo contra el Vampiro Canadiense.
 Octágono es besado por la princesa y convertido en sapo.
 ¡Oh, astros del cuadrilátero, aparten esta semilla de migraña!
 Todo el día peleando,
 peleando,
 y yo sin poder.
 No puedo.
 Sin poder ni autoridad,
 fuera del cuadrante del ingobernable mar de mi cama,
 los veo alejarse.
 Desde el techo
 he encontrado un agujero por donde escapo a diario.

Recuerdo que de pronto el día se nubló. Mis hijos saltaban y gritaban, pues estaban jugando a las luchas. Llegó un momento en que me aterró pues sentí que no podía controlar la situación, que se podían lastimar y que yo no hacía valer mi autoridad como madre ni me podía concentrar. Me di por vencida y empecé a escribir y salió este poema, que fue el que me salvó de la realidad, porque creó otra al mismo tiempo. Ese es el verdadero poder de la poesía. No quise posar para la fotografía de la familia feliz, pero hoy que mis hijos están más grandes, me piden que lea este poema, y se sienten retratados. Finalmente yo misma tomé la fotografía desde otro ángulo del que no puedo escapar.

PEDRO SERRANO

MEXICANO nacido en Montreal, 1957. Estudió en la Universidad de México y en la de Londres. Ha escrito cinco libros de poemas: *El miedo*, *Ignorancia*, *Turba*, *Nueces* y *Ronda del Mig*. Así mismo, ensayos sobre poesía y sobre danza. Escribió el libreto de la ópera *Las marimbas del exilio*. Ha traducido a poetas de lengua inglesa y francesa. Ha vivido también en Madrid, París y Barcelona. Es profesor en la Universidad de México.

1. Uno de los primeros poemas que escribí fue motivado por la muerte de Víctor Jara, poco después del golpe de Pinochet en Chile, a quien le cortaron o quebraron las manos en el Estadio Nacional de Santiago. No sé si el recuerdo es consistente, pero lo imagino en la vastedad del estadio, cantando como respuesta al crimen. Es un poema que nunca he publicado, pero que, como los poemas que más adelante fui aprendiendo a escribir, surgió de una necesidad emocional. Aunque he escrito poca poesía política, hace no demasiado me volví a encontrar con un impulso semejante. Aparecía en la televisión un niño bomba palestino, en calzoncillos, que se había salvado de morir al ser descubierto, o al hacerse descubrir, antes de hacerse explotar. Mientras los soldados lo desnudaban, el niño trataba de proteger su intimidad corporal frente al asedio de las cámaras. El poema trata de registrar ese momento de salvación, esa presencia al mismo tiempo íntima y expuesta, como una secuencia de humanidad, que lo salva a él y nos incluye a todos. Uno de los primeros poemas que escribí, que nunca he publicado pero que considero terminado, es un poema en el que reúno el recuerdo de una adolescente a la que había conocido a los catorce años en la playa y que a los dieciocho recordé y recuperé en una serie de imágenes eróticas, en cadencia de endecasílabos, en que ella se mezclaba con la arena y con el mar. Años después esa mujer sería una muy íntima amiga, y el poema cubre ahora para mí un arco que ocupa casi toda mi vida.

2. El primer libro de poemas que leí fue *Crepusculario* de Pablo Neruda, que me regaló mi abuela, cuando cumplí catorce años. Era la edición de Losada, un libro pequeño con un dibujo en la portada. Creo que mi sensibilidad erótica y rítmica está desde el principio impregnada por ese libro, y por los *Veinte poemas...*, que ya compré yo, y por *Los versos del capitán*, que me regaló una compañera de escuela. Conservo esos tres ejemplares, todos en Losada. Otra lectura importante en ese momento fue León Felipe. Pero la integración de una rítmica personal no viene, no puede venir sólo de esas lecturas ya conscientes. Mi abuela también me cantaba, de pequeño, el romance del conde Olinos, que me sé de memoria, y me recitaba poemas de Rubén Darío. Los corridos mexicanos y otras canciones, como *La llorona*, también fueron parte esa formación inicial, así como los poemas que a veces aparecían en los libros escolares de lectura. Casi inmediatamente apare-

cieron otras lecturas, como las *Canciones para cantar en las barcas* de Gorostiza, los *Nocturnos* de Villaurrutia, los *Poemas de amor* de Pedro Salinas, el *Cántico* de Guillén y *Piedra de sol* de Octavio Paz. Junto a eso también empezaron a sugerir los poemas de Antonio Machado y Miguel Hernández que Joan Manuel Serrat había musicalizado, así como los clásicos del Siglo de Oro cantados por Paco Ibáñez, y la mezcla de poesía tradicional y búsquedas modernas de los movimientos folcloristas de los años setenta, como Víctor Jara, Violeta Parra, Atahualpa Yupanqui, Mercedes Sosa y el Negro Ojeda, que tenía una hermosa versión de la niña de Guatemala. El poeta no inventa a sus precursores sino que los utiliza. Los precursores surgen de la capacidad del poeta para integrar esas resonancias en una voz propia. Él o ella es su propio lector imaginado.

3. Yo estoy contento con la voz que ha logrado escribirse en mis poemas. No puedo imaginar otra voz que no fuera esa que se lee, esa rítmica que se respira y esa imagería que se plasma en ellos. Cada poema integra estos tres elementos de manera individual, y aunque voz, ritmo e imagen funcionan de manera distinta en cada uno de ellos, su aparición responde a la necesidad de expresión en el momento de la escritura.

4. Todo poema es una reflexión sobre el poema. Yo he pensado mucho sobre poesía, y coincidido con muchas poéticas declaradas, pero me encuentro en pasmo cada vez que se me pregunta, o yo mismo me pregunto, cuál es mi poética. Creo que hay en mí una necesidad de oscuridad en el centro pulsátil de mis impulsos poéticos.

5. La retórica no tiene licencias, sólo manifestaciones. El yo en ese sentido es una realidad retórica, como lo es todo en un poema, dado que la retórica es la manifestación efectiva de la emocionalidad del lenguaje. Las torsiones lingüísticas que aparecen en un poema son necesidades emocionales que han alcanzado su expresión. En mis poemas aparece el yo cuando lo que escribo y describo incluye una voluntad de presencia. No hay poesía sin un yo que la escriba ni sin un yo que se lea en ella.

6. Yo encuentro muchas sintonías con poetas tanto de mi país como de otras regiones del español, pero también las descubro con poetas de lengua inglesa, francesa o catalana, para hablar de aquellas que mejor puedo leer y de las que conozco personalmente de algunos poetas. No creo en la pertenencia a un país, ni siquiera a una lengua. Pienso, por ejemplo, que aunque nunca se conocieron T. S. Eliot y Ramón López Velarde estaban más cerca el uno del otro, en cuanto a emocionalidad poética, que cualquiera de ellos con los poetas de su propia lengua. Entiendo la poesía como una comunidad, y su pertenencia como la manifestación individual de la humanidad en su conjunto. Los poetas con los que me identifico son aquellos que han escrito poemas en los que yo me leo, o me descubro, o me invento. Esto no quiere decir que mi escritura coincida con la de ellos o ellas, sino que yo existo más allá de mi propia escritura. Todo eso que leo, soy. ¿En dónde queda el país, la lengua entonces?

7. Lo que yo pueda proponer está en la experiencia de lectura de mis poemas, en lo que ellos han sido capaces de incorporar de mi propio mundo, de mis propias lecturas y de mi visión de las cosas. Si de lección hablara sería la de la experiencia poética como la posibilidad del ser humano de alcanzar su propia emocionalidad, que está no sólo en sí mismo sino en ese sí mismo que un poema le da, que es suyo y de todos.

8. La racionalidad es algo secundario al poema. Como también es algo secundario a la muerte. Sin el poema la experiencia de este plazo individual o colectivo por el mundo se nulifica. La relación con la muerte, la verdadera, no es una relación racional sino emocional. El poema es la herramienta lingüística que tenemos como seres humanos para conciliar la muerte. Sentimos retóricamente, no racionalmente, sentimos en aquellas manifestaciones del lenguaje que se escapan a la racionalidad. El discurso poético no compite con los otros discursos civiles, sino que los acompaña. Sin él, el sentido de los otros discursos pierde humanidad.

9. Si la luz es la racionalidad, la sombra sería la emocionalidad. El lenguaje está constituido por ambas, gramática y retórica. Por otro lado, los espacios de luz y los espacios de sombra se integran de acuerdo con la emoción que se expresa en un poema. Hay poemas luminosos y claros como la mañana y otros oscuros como el desgarramiento interior. Un verso mío, "Oh sol, oh sol herido del alma", integra ambos.

10. Mi condición local es exactamente aquella en la que se escribe un poema. El primero que mencioné, sobre Víctor Jara, en la primera pregunta, respondía a una condición adolescente, a un hecho histórico y político crucial en mi formación, a las capacidades expresivas que hasta ese momento había podido desarrollar, a la calle en la que vivía, la escuela en la que iba, la familia de la que formaba parte, las lecturas que había hecho y lo que me gustaba de comer. Todo eso ha ido variando, cambiando, ampliándose y apareciendo de distinta manera en cada poema que he sido capaz de escribir. Esto es a la vez profundamente local e intensamente abierto al mundo. Sólo así se puede escribir un poema.

11. No creo que ambos dictámenes se contradigan. La pureza de las palabras de la tribu sólo se alcanza si se es consciente de la realidad y de sus mil demonios. La pureza, si acaso, está en el poema, y el poema es una realidad de los mil demonios. Dicho de otra manera, los mil demonios están en cada individuo que intenta escribir un poema, y también en cada lector que intenta leer un poema. La pureza está en ese mismo individuo que es capaz de escribir un poema, y en ese individuo que es capaz de leer un poema.

12. **Escolares en vía Augusta**

Como hojas de viento sorprendidas en ráfaga
se desprenden del grupo compacto,

un niño, dos, cada vez más,
levantan en vuelo para encrespar la calle,
soplados hacia sí, impelidos a unirse,
deshaciendo el grupo en el que estaban,
buscándolo de nuevo, conformándose.
Un imán los aleja y los reúne,
los dispersa primero hacia la calle,
los vuelve a congrega. Es muy extraña
esa manera de llenarse, hacerse ser.
Como si no supieran quiénes son sin seguimiento.
Se buscan, se tocan, se apelmazan.
Nada se da de golpe sino en un desafío
que los impide de uno en uno.
Hay dos o tres que ya han cruzado,
dos o tres más que empiezan a desprenderse,
hasta que, como si se expandiera el motivo,
el bucle se despega, vuela, se asimila,
cruza la calle en masa. Queda
un aliento, una suavidad que mece,
que acompaña a los rezagados, que los hace
ver que allá no están, que ya no están, que el grupo
está del otro lado. Todo
con una naturalidad de viento amable,
sin violencia, como en ciclo,
masa compacta nuevamente
al fin, tras movimiento, apaciguados.

Este poema fue escrito en Barcelona hace unos tres años. Es un poema que intenta describir una imagen visual muy sencilla y común a casi todos: la de un grupo de adolescentes que van cruzando una calle. El lector la puede reconocer en una carretera de la Sierra Madre de México o en una ciudad, como es el caso. El título trata de registrar el momento individual de su escritura pero también el derecho universal a reconocerla. Al mismo tiempo, la imagen está cargada de significación existencial, del momento en que el adolescente es a la vez grupo e individuo, un poco uno y un poco lo otro, desgarrado entre dos necesidades, al mismo tiempo reconciliado en la posibilidad de ser ambas cosas. Yo vi eso en un momento y traté de escribir lo que vi, lo que sentí y lo que pensé. El lenguaje es por eso muy reflexivo y a la vez meticulosamente descriptivo. El ritmo del poema se apega a los movimientos de la imagen y trata de constituir una respiración equivalente. Su efectividad depende de la capacidad que yo haya tenido para traer todo esto al lenguaje. Después de la escritura de poemas febrilmente interiores, este poema significa la capacidad para recuperar el mundo y recuperarme a mí mismo en él.

MÉXICO, 1957. Tiene publicados, entre otros, los siguientes libros de poesía: *Alianza de los reinos* (FCE, 1988), *Paloma de otros diluvios* (Taller Martín Pescador, 1990), *El cardo en la voz* (Joaquín Mortiz, 1991), *Isla de las manos reunidas* (Aldus, 1997), *Paso de ciervo* (FCE, 1998), *Invisible línea visible. Antología personal* (Arlequín, 2002), *Vena cava* (Era, 2002), *Uccello* (Bonobos, 2005). Con el título *Región 1982-2002*, la UNAM publicó en 2004 su poesía reunida. Ha traducido libros de Pierre Reverdy, Henri Michaux, André du Bouchet, Alain Borer, Maurice de Guérin, W. S. Merwin y H. D. Ha obtenido becas del Ministerio de Cultura de Francia y del Programa de Fomento a la Traducción Literaria (FONCA). Tiene publicados un volumen de ensayos, *Elogio del libro* (Rayuela, 2000) y un libro para niños: *Piedra, una fábula* (Petra, 2002) con ilustraciones de Jan Hendrix. En 1990 obtuvo el Premio Nacional de Poesía Aguascalientes y al año siguiente el Premio Nacional de Traducción de Poesía. Actualmente es miembro del Sistema Nacional de Creadores de Arte.

1. Escribí mi primer libro, *La noche en blanco*, entre 1979 y 1982. Es decir, entre mis veintidós y veinticinco años. Antes había escrito poemas en diversas circunstancias, pero esta fue la primera vez en que pude imaginar un conjunto dentro del cual cada poema ocupase un espacio determinado y a la vez estableciera una correspondencia con los demás. Sus asuntos: la noche, la presencia de una mujer, el amor que es al mismo tiempo evocación y vigilia, se entrelazan mediante una suerte de arrebataada contemplación en la que participan todos los sentidos. El libro abre con un epígrafe de Rilke, tomado de las *Elegías de Duino*, a quien entonces leía (no he dejado de hacerlo) con devoción.

2. ¡Son tantos! Pero me concentraré en los de aquella juventud. *Una temporada en el infierno* e *Iluminaciones*, de Rimbaud; *El guardador de rebaños*, de Pessoa; *Elogios* y *Anábasis* de Saint-John Perse; *Residencia en la tierra*, de Neruda; *Libertad bajo palabra*, de Octavio Paz. ¿Los invento al leerlos? ¿Es lo que escribo una invención propiciada por estas lecturas? Me siento tentado a responder, en ambos casos, afirmativamente. Tengo presente la frase que le recuerda al poeta el ámbito siempre marginal de su recepción. “Se escribe para la inmensa minoría”. Y, sin embargo, la palabra poética nunca olvida al otro, al prójimo lector al que va dirigida, como un saludo de reconocimiento o, para decirlo mejor con Celan, como un apretón de manos.

3. ¿Y si la voz propia fuera, a fin de cuentas, *la otra voz*? Esa que se oye luego de mucho callar, de mucho andarle dando vueltas al silencio. Obedezco, quizá, no a un dictado sino a su inminencia; a un impulso más que a una necesidad. El

comienzo es oscuro y sólo conforme se avanza dificultosamente a través de este “no saber” se va, a veces, sabiendo. La voz se impone, dibuja un ritmo, inventa su camino. De pronto cesa, ¿es un punto final? Rara vez son definitivas las indicaciones, más bien se trata de una notación provisoria, sobre la que habrá que volver con otras armas, en una tenue vigilia. La imagen genera un ritmo y cada ritmo produce sus propias imágenes. El éxito de la aventura –cada poema, a su manera, lo es– consiste en el seguimiento de estas tensiones, continuidad y ruptura, que se establecen en el interior mismo de la palabra poética.

4. Alguna vez escribí unas páginas al respecto. Sin embargo, ciertos poemas que he escrito pueden leerse como una meditación dinámica sobre la sustancia que les da vida y en torno a la cual se organiza su estructura. Al poeta del siglo pasado le resultó central esta preocupación. No estoy seguro de que lo vaya a ser para el del siglo actual. Quizá, con un poco de suerte, volvamos a creer en la naturaleza singular de la poesía, en la vitalidad y en la lucidez extrema de su discurso que corre paralelo a la razón, al lenguaje, a la vida misma. Y que está, a la vez, misteriosamente comunicado con todo esto.

5. “Escribo lo más lejos posible de mí”, afirmaba André du Bouchet. La máxima invita a concentrarse en aquello que, fuera de nosotros, reclama nuestra atención: las cosas, los seres, que no son nosotros y que conforman, junto a nosotros, el mundo. Es una apertura vital, de la esfera del yo hacia el orbe que lo contiene y le da existencia. Un desplazamiento *hacia lo otro*. Hacia la palabra misma que habrá de decir eso otro. Y se parte, añadiría el poeta francés, “como a pie”. No hay en esto un teorema por resolver, puesto que se trata de un acto físico. ¿He podido, en mi propia labor con la palabra, *atravesar* la esfera, andar de veras, encontrarme con *esa* palabra? Sólo en contadas ocasiones y nunca del todo.

6. Menciono en primer término la sintonía de la amistad con algunos escritores de mi generación y de otras promociones colindantes. Mis mejores amigos son escritores o están necesariamente vinculados a los diversos territorios de las artes. Uno elige a sus amigos, es cierto; pero también es cierto que esta elección existe gracias a la sutil intervención del destino. Las lecciones y los ejemplos son múltiples y de muy diversa naturaleza. No dejo de leer a mis contemporáneos; sus libros me acompañan y, más aún, me estimulan.

7. La verdad, no creo inculcar lección alguna.

8. La poesía, como un río subterráneo, vive en nuestra época lejos de las plataformas que han conquistado otras formas de discurso, entre ellos el literario y, de manera mucho más generalizada, el político. Hoy, de manera casi exclusiva, la poesía puede interpretar las señales de la ruina humana y proponer una alternativa: el necesario rescate de la espiritualidad, una vía de acceso a la vida interior para que todo acto humano adquiriera su significado más profundo. Los ríos subterráneos emergen, sin previo aviso, donde menos se espera.

9. Respiración, visión, dos vocablos necesarios. La poesía es una forma de respirar y puede constituir una visión. Mencionaré tres momentos: “Parvadas”, escrito con el envión de la juventud y bajo el gobierno del sol; *Consolament*, una suerte de estela funeraria en homenaje a mi madre, y *Uccello*, en la que cierta dosis de violencia sobre el lenguaje toma la iniciativa y dispone los caminos que ha de andar el poema.

10. La poesía es hija de Memoria, nos recuerda Mallarmé. En este sentido, pienso que va mucho más allá de la experiencia personal, pues el sustrato del que todo poeta se nutre es infinitamente más complejo. Para hacer eco con la respuesta anterior diré que nuestro tiempo impone formas de respirar y delimita la visión humana. Corresponde entonces al poeta trasponer estas fronteras, atravesarlas. Para explicarme mejor, voy a citar a Valéry: “Pero qué importa una época cuando, después de todo, sólo se trata de salir de ella, y cuando el acto de tomar la pluma o el lápiz sólo tiene sentido y valor profundo si se dirige contra lo que hoy es y está dedicado al siglo indefinidamente futuro”. Apertura al mundo, en eso consiste la mejor parte de la aventura.

11. La violencia que ejerce la poesía se da en el terreno del lenguaje y para ello es necesaria una fe absoluta. Pienso en el “estruendo mudo”, de Vallejo o en el “chillen putas”, de Paz. Ahora bien, esta fe, está *a priori*. Viene con la vocación y es pocas veces una elección racional. Pero el ejemplo que me desvela es el de Paul Celan, quien es quizá el poeta que mayor violencia ha ejercido sobre el lenguaje. Y, sin embargo, a Celan no dejaba de interesarle la poesía como una posibilidad de establecer un verdadero contacto humano, de literalmente *tocar al otro*.

12. El poema “(Lindbergh)” lleva un paréntesis ya que no pensé titularlo así. Se inspira, de hecho, en el primer vuelo trasatlántico en solitario realizado por Charles A. Lindbergh en 1927. Esta aventura fascinante fue el detonador del poema que relata, aunque casi no exista un soporte anecdótico, una travesía: la de la palabra a través de la página y la del poeta como otra especie de piloto suspendido en ese espacio. Sin embargo, no me propuse escribirlo así, sino que fui descubriendo su núcleo profundo conforme lo iba escribiendo. Al terminarlo —el poema concluye con la frase “el verbo que cae, calla”— noté que constituía un punto y aparte, el cierre de un ciclo de vida y escritura y, a la vez, el comienzo de otro. Creo en el profundo misterio que encarna en la poesía y a veces nos es dado vislumbrar.

(Lindbergh)*

Aire

distancia abierta para el solo

* Este poema forma parte del libro *Vena cava*, Era, México, 2001.

línea perdida
carta de navegación hacia el abrazo
con lo que no se sabe, con lo que no se ve
niebla del ver niebla del verbo
en un silencio blanco relámpago

travesía hacia el sí
frontera
traspuesta aunque dentro de la noche
anochezca

una cruz que cruza el cielo un avión
en el aire de decirlo suspendido
país de ninguna parte asciende o cae
este zumbido, este fuselaje

hélice, pez, travesía en la noche del sí
trazo que emerge se pierde
en la afirmación relámpago

una vez una voz
que habrá
lo habita

una vez, una voz
abrirá

el país del vuelo
el ninguna parte

el verbo

en la distancia
abierta

la sola

hélice, pez, avión
de lo que no se sabe
carta
disuelta
en el aire
de lo que no
decir
una vez, una voz
una mañana que regresa
en un decir
envuelto
en la niebla
habitado
como un recién nacido
como un fuselaje
vacío
hacia el abrazo
una cruz, un avión, una vez
allá afuera
allá adentro
en su disuelto sí, el verbo que cae
calla

CUBA, 1958. Desde los diez años reside en Barcelona. Tiene editados los siguientes libros: *Poemas de arena* (Editorial E. R., Barcelona, 1982), *Tratado de licantropía* (Editorial Endymión, Madrid, 1988), *Elleife* (Premio Aula de Poesía de Barcelona, 1992, Editorial El Bardo, Barcelona, 1993), *De la belleza del puro pensamiento* (beca de la Oscar B. Cintas Foundation de Nueva York, 1993, Editorial El Bardo, Barcelona, 1997), *Poemas de la rue de Zurich* (Miguel Gómez Ediciones, Málaga, 2000), *Paisaje, tiempo azul* (Editorial Aldus, México D. F., 2001) y *Antología poética* (Editorial Pequeña Venecia, Caracas, 2005). Ha publicado la *plaque* *Mariposa y caballo* (El Toro de Barro, Cuenca, 2002). Ha sido incluido en la *Anthologie de la poésie cubaine du XXè. siècle* (Les Éditions Patino, París, 1997), *Nueva poesía latinoamericana* (Ediciones de la UNAM, México D. F., 1999), *Antología de la poesía cubana* (Editorial Verbum, Madrid, 2002) y *Poemas cubanos del siglo xx* (Ediciones Hiperión, Madrid, 2002) y *Los poemas de la poesía* (Editorial Praxis, México D. F., 2003) y *Por vivir aquí. Poetas catalanes en castellano.1980-2003* (Bartleby Editores, Madrid, 2003) y *Barcelona. 60 poemas desde de la ciutat* (Eumo Editorial, Barcelona, 2004). Ha traducido la poesía completa de Novalis, minirelatos de Kafka y es codirector de la revista *Poesía080* de Barcelona.

1. En mi caso no podría quedarme con un momento preciso que me hiciera sentir por primera vez la presencia absoluta de la poesía. Creo que dadas mis circunstancias personales, la influencia en mi formación infantil del hecho de que mi padre fuera pintor, estoy seguro que marcó una inclinación, una forma de mirar. La dispersión vivida después, pues desde los diez años resido en España, fuera de Cuba, donde nací, la sensación de sentirse en los márgenes a pesar de no tener problemas de integración, y una voluntad deliberada de cultivar todo lo que me vino dado, fueron conformando un sentimiento que encontró en la poesía su forma de adecuación. Ahora, eso sí, recuerdo perfectamente el día que escribí mi primer poema, tenía diecinueve años, estaba solo en casa, precisamente en el taller de mi padre, y me senté en su mesa de trabajo, frente a un ventanal, mirando un cielo gris, frío e intenso, enmarcado por una vegetación limpia y verde, justo después de un tremendo aguacero de fin de verano. Sentí un impulso que me llevó a tomar un folio y escribir. Pero ya desde niño, en La Habana, había leído la poesía de Martí, y luego en la Escuela Suiza, en Barcelona, la poesía alemana, la francesa y desde luego la española, más concretamente la poesía de la Generación del 27, fue de lo primero que leí con esa sensación de deslumbramiento que sólo en la adolescencia es algo definitorio.

2. Continuando con lo dicho, fueron los poetas de la Generación del 27 los que me dejaron una primera impronta ya imborrable, y de manera imprecisa y sin encauzar, sentí que esa emoción me iba a acompañar siempre. Me gustaría contar una anécdota familiar, pues por parte de mi abuelo paterno tengo familia en Granada. Resulta que un tío abuelo médico contaba siempre que desayunando, tempranísimo, en un bar de Granada, de repente entraron unos guardias civiles contando que venían de fusilar a Federico García Lorca. Eso me marcó desde que lo escuché la primera vez, y ese impacto que me llegaba de la familia, de mi madre de manera especial, hizo que Lorca estuviera muy cercano, muy a mi mano durante esos años de formación lectora. Poco después, con diecinueve años, fui a estudiar Letras a la universidad de Lausanne en Suiza y allí pude entrar como lector en la gran poesía francesa y la poesía mundial gracias a las maravillosas colecciones, tan completas, de Folio y Gallimard.

3. Bueno, la propia voz será el resultado de consultar la voz de los otros. Creo que el poeta encuentra su voz después de leer mucho. Esa es la primera exigencia para poder escribir, y el único consejo en mi opinión que se le puede dar a un aspirante a poeta. Leer y leer. La propia voz no es más que la asimilación de las voces de otros poetas que amamos, los diferentes poetas que nos acompañan a lo largo de los años. Nunca se parte de la nada, la originalidad consiste en disimular las influencias recibidas hasta llegar a lo creado. La aparición del ritmo descubre la poesía. El ritmo es todo; ya antes de nacer escuchamos el ritmo de la vida, el ritmo del mundo, dentro del vientre de la madre. Cuando se logra conectar con el misterio del ritmo se abren las puertas de la percepción, usando un término de sobra conocido. Llegando más lejos, todo lo que pudiera decirse de la poesía se encuentra siempre enmarcado en el ritmo, dentro del ritmo.

4. En escasas ocasiones he escrito poéticas, una vez para una revista que me la pidió, en otra ocasión para la antología *Por vivir aquí. Poesía catalana en castellano* (2005), donde la selección hecha de cada poeta va encabezada por una poética, o con ocasión de alguna lectura pública, una o dos veces, he leído antes una poética. Desde luego tienen la utilidad de aclarar, de ver un poco por dónde se quiere ir, en qué momento personal y de aproximación a la escritura se encuentra el poeta. La escritura en mi caso brota de un pozo hondo y desconocido, sazonado por la observación, y razonar sobre ello desde luego que ayuda. No pienso que mi poesía sea una reflexión sobre el poema de manera deliberada, aunque toda escritura está abriendo ya un discurso y un pensamiento. Tengo algunos poemas que van por ese camino, como por ejemplo “El poeta en Tánger”, de mi libro *Paisaje, tiempo azul*:

El poeta en Tánger

Todo aquel que estudia poesía
anuda en primer lugar la esquina de su turbante,
solitario y azul en torno a la cabeza.

Lo que dice quiere ser diáfano, en palabras cíclicas

que nunca aclaran el enigma, quizá por culpa de la luz
o de tanta desesperación que aflora en ávido tacto.

El signo caritativo del pez o de la flor,
seres escasamente humanos en una línea que no pretende
el arabesco, sí la libertad presente en la escritura.
Las formas se diluyen por las cuestas de la ciudad,
en la pincelada arenosa de muchas de sus calles,
por haber transitado siempre el camino intacto.

5. He utilizado la primera persona en algún que otro poema pero siempre de manera jocosa. Cuando el yo aparece en mi poesía de forma evidente es siempre para destruirlo, para bajarle los humos, para descreer en lo que uno es. Además esa actitud ha de estar siempre presente, como una sombra, acompañando a toda poesía, es el germen de su destrucción. La vanidad y la petulancia están reñidas con la poesía.

6. Es extraño, pero con los escritores de mi país, si decidimos que mi país es Cuba (cosa que permite su debate) se establece un conocimiento tardío, desde luego, si dejamos fuera a los ya considerados clásicos. Por la distancia geográfica y emocional con lo cubano en mi formación, no fue una literatura que me marcara a mis comienzos. No fue lo que tuve cerca. Desde los años noventa he ido en tres ocasiones a la isla y he establecido contacto y amistad con poetas, residentes en Cuba o que viven fuera. Admiro la obra de Reina María Rodríguez, Damaris Calderón, Sigfredo Ariel, Antonio J. Ponte, Soleida Ríos. Ahora, uno escribe en una lengua determinada, pero no por ello me siento más cercano a poetas que se expresan en esa misma lengua. Creo en la poesía y ese sentimiento está por encima de barreras lingüísticas. Me puedo sentir muy próximo a poetas de expresión francesa como Philippe Jaccottet, portuguesa como Eugenio de Andrade o Sophia de Mello, griega, alemana, tanto o más que a poetas que escriban en castellano. Y todo ello a pesar de que me interesa sobremanera la poesía que se escribe en América Latina, que se trata en mi caso de una de verdadera devoción.

7. Ni me lo pregunto. Mi caso es tan curioso, y soy tan consciente de escapar de cualquier canon, que no puedo pararme a pensar en los valores que encierra o transmite mi poesía a los posibles lectores. No pienso en eso para nada a la hora de escribir, más bien parto de un deseo de profundizar en una visión, en un momento guardado, en un fognazo entrevisto, para conocerlo mejor.

8. Creo que la poesía, como todo ejercicio de la espiritualidad, juega un papel fundamental en la formación del ser humano, permitiendo alcanzar cierta plenitud o conciencia. ¿Cómo vamos a ahondar en cuestiones fundamentales de la vida, que son eternas, cuando la razón falla en dar respuestas, si no es dejándose llevar por la capacidad de transformación de la poesía? La poesía es una de las más complejas formas de conocimiento, pero de veras, no me preocupa si se lee o se deja de

leer, me preocupa más que exista tanta injusticia, este mundo que se vislumbra dominado por la barbarie tecnológica, me preocupa más el maltrato a los desvalidos, a los animales...

9. Como en la pintura, la poesía parte de la sombra para llegar a la luz mínima del relámpago emocional. Algo se mueve, se desplaza, se alumbra, se despierta en el lector, y éste se hace una pregunta. Eso es lo que cuenta.

10. Es que una de las cosas que más detesto son los localismos, el tipismo, el folclore. Soy un amante de las ciudades, el paisaje urbano y la arquitectura me atraen sobremanera, pero detesto las ciudades con un fuerte tipismo, los códigos cerrados. Odio todo aquello que se alimenta de sí mismo. No creo en ningún discurso nacionalista, del tipo que sea, porque siempre esconden una manipulación oscura y una exclusión. He crecido formándome de influencias varias, cubana de mi madre y nacimiento, la suiza-alemana de mi padre y de mi formación escolar y universitaria, catalana, española, y lo que he ido sumando en mi búsqueda personal. No he necesitado partir del localismo para abrirme al mundo.

11. Al apostar por el conocimiento personal, por el descubrimiento de todo aquello que tenemos ante nuestros ojos y no miramos, estamos haciendo una apuesta por los demás. El poeta, tal como yo lo experimento, se alimenta de lo que mira en el otro, en lo otro, y el otro puede ver o reconocer parte de su experiencia en el poema. Es una acción a dos, un enfrentamiento enriquecedor, un contraste. Pero claro, en un mundo donde la comunicación cuesta, donde la soledad crece a pesar de los artilugios que en apariencia la facilitan, puedo comprender la postura de furia de Parra al constatar cómo se marchita una de las características humanas, la comunicación. Sin comunicación morimos, sin duda, aunque respiremos. Pero creo más en la furia que el poeta establece con su mundo interior, sus elecciones. Esa ética me interesa.

12. Elijo un poema de mi libro *Cabeza de ébano*, que está por salir en la editorial Igitur, titulado “En el lugar de la escritura”, y que va del lado de una de mis mayores preocupaciones, es decir, cómo resolver la situación que nos ha tocado vivir como seres rodeados de naturaleza, ese entorno con el que hoy no sabemos qué hacer:

En el lugar de la escritura

No entres aquí
ORÁCULO DE APOLO

Al asomarte al jardín, vieja hacedora de la vida,
esperas encontrarte con el silbido del mirlo
que juega al escondite, saltando entre las piedras,
poco más que un recuerdo infantil que te acompaña,

cabeza de ébano que oculta el acertijo.
Qué puedes decirle al mirlo, sólo tu silencio lleva la razón
tratando de adivinar la chispa alzada por el nombramiento.
Puedes omitirle tu respiración entrecortada,
tu rabia infinita frente a la injusticia,
el dorado mar que bate la orilla catalana,
no importa, nunca va a reconocer la intensidad,
nunca va a ser juez de tu reino.
El mirlo escarba en los canteros,
sus pisadas levantan sospechas en la vegetación,
una hilera de hortensias, gardenias, el limonero,
una escritura fecunda a fuerza de velar por las raíces,
poética viajera que en su pico el mirlo expande.

ESPAÑA, 1958. Poeta y ensayista. Licenciado en Filosofía y Letras por la Universidad de Granada, obtuvo su doctorado en la misma universidad con una tesis sobre Rafael Alberti con quien lo unió una gran amistad. Actualmente es profesor titular del departamento de Filología Española de la Universidad de Granada. Entre los premios que ha obtenido están el Federico García Lorca, el Ciudad de Sevilla, el Loewe, el Adonáis y el Premio Nacional de Poesía en 1995. Su obra poética consiste de los siguientes volúmenes: *Y ahora ya eres dueño del puente de Brooklyn* y *Tristia* (1980), *El jardín extranjero* (1983), *Rimado de ciudad* (1985), *Diario cómplice* (1987), *Las flores del frío* (1991), *Habitaciones separadas* (1994), *Casi cien poemas* (1997), *Completamente viernes* (1998), *Antología personal* (Madrid, Visor, 2001), *Poemas* (2001), *Antología poética* (Madrid, Castalia, 2002), *Poesía urbana (antología 1980-2002)*, estudio y selección de Laura Scarano (Sevilla, Renacimiento, 2002), *La intimidación de la serpiente* (Barcelona, Tusquets, 2003), asimismo recibió el Premio Nacional de la Crítica 2003 y *Poesía (1980-2005)* (Barcelona, Tusquets, 2006).

1. Aunque los escritores citemos grandes nombres para justificar nuestros orígenes literarios, a veces el azar de las lecturas tiene un motivo mucho más humilde. Las bibliotecas domésticas son muy arbitrarias. Mi padre tenía un ejemplar de las *Mil mejores poesías de la lengua castellana*, y le gustaba leer en alto a sus poetas preferidos. Bordaba la lectura de las leyendas de Zorrilla, de los romances del Duque de Rivas, de los poemas de Campoamor. Me gustaría mucho haberme reconocido poeta leyendo a Leopardi, o a Petrarca, o a Rubén Darío, pero la verdad es que mis orígenes están en “El tren expreso” de Campoamor. Cansado de que siempre muriera la chica (rubia y francesa, pero digna de ser morena y sevillana), decidí asaltar el poema y escribir un final distinto. Debería tener doce o trece años. Hoy no está Campoamor en mi biblioteca de autores preferidos, pero sigo creyendo que la literatura supone un ajuste de cuentas con una realidad hostil, un modo de conocernos a través del diálogo que establece la ficción con los argumentos de la vida o de la historia.

2. Creo que la originalidad del mundo poético no tiene que ver con las rupturas tajantes, ni con la ingenuidad de pensar que uno es capaz de descubrir el mar Mediterráneo. El mundo propio surge cuando uno tiene la suerte de elegir las influencias adecuadas, aquellas que sirven para modular la propia voz, para leer la tradición con una personalidad definida. Como nació en Granada, era casi inevitable que mi primera autoridad reconocida fuese Federico García Lorca. Para la gente de mi edad, crecer fue encontrar de nuevo la ciudad borrada por la Guerra

Civil, y allí estaba García Lorca, con su mundo palpable y redondo. La carpeta que guarda mi madre con poemas adolescentes está llena de testimonios Lorquianos. A Lorca le debo mi primera conciencia crítica, porque sólo me parecía bueno aquello que sonaba a Lorca. Es una buena forma de aprender que las palabras se eligen, que no vale todo. Después fui buscando un camino distinto, cercano a la poesía de la meditación, de la reflexión moral, con la música del pensamiento. Autores como Antonio Machado, Jorge Luis Borges, Luis Cernuda o Jaime Gil de Biedma fueron mi guía. Como en mis poemas pretendo intensificar la meditación moral con recursos metafóricos o imaginativos, suelo acudir también a las lecciones aprendidas con César Vallejo, Rafael Alberti o Pablo Neruda. Ya se ve que entiendo la creación como un diálogo consciente con la historia de la poesía, en concreto, y con la historia en general. Me interesa la poesía que tiene conciencia de su condición histórica. Es la única manera de ser original, porque los individuos sólo se definen en sociedad.

3. Suelo escribir para ordenar mis sentimientos, inseparables de mis pensamientos. Hay preocupaciones que necesitan un argumento para elaborarse de manera objetiva. Otras veces encuentra uno en la calle algunas anécdotas, situaciones, que bien interpretadas pueden trascender lo anecdótico o lo biográfico, y alcanzar una significación amplia sobre un tiempo histórico o un modo de experiencia humana. Es entonces cuando siento la necesidad de escribir. La música es la atmósfera que envuelve las palabras, que me las hace convincentes, algo así como las manos que aprietan la arena de la playa para conformar un castillo. Cuando uno piensa en el otro, escribe para uno mismo. El otro, lo otro, no es más que una objetivación de la propia individualidad, de la propia conciencia crítica. Uno da forma a sus propias opiniones, las elabora, las ordena, se distancia de ellas, pensando en un lector ideal que no es más que una proyección de la propia conciencia. Los procesos de conocimiento que consigo con los poemas nacen de este diálogo entre dos soledades que se juntan. Al reunir mi trabajo de veinticinco años en *Poesía*, el tomo de la editorial Tusquets, tuve la oportunidad de releerme, cosa a la que no soy muy aficionado, y comprobé que al hacer mis poemas me estaba haciendo también como persona. Más que un mundo cerrado, sentí las búsquedas de alguien que se estaba haciendo en diálogo con la poesía y con ese otro que cada autor coloca encima de su mesa de trabajo. Dialogamos con la persona que siempre va con nosotros.

4. Escribo poemas porque la poesía tiene autoridad sobre mí, porque me hice como persona con algunos libros de poesía en la mano, porque sigo cuidando dentro de mí al adolescente que se deslumbró con sus poetas preferidos, porque es la mejor manera que tengo para entender el mundo, para entenderme a mí, y para ver cómo me entiendo con el mundo y conmigo desde fuera, con alguna objetividad. Como es lógico, después de años dedicado a la poesía me he planteado qué significa esta dedicación, qué significa elegir unas palabras, un tono de voz, un personaje, una tradición. Ya queda lejos la tradición platónica del poeta poseído por los dioses, la tradición romántica del desbordamiento. La poesía es un ejercicio

de inteligencia, más depurado que cualquier otro. Hoy el poeta no se identifica con el buen salvaje, le gusta dominar lo que dice, por qué lo dice y desde dónde lo dice. Creo que es bueno que se agoten los tiempos en los que un poeta se atrevía a decir en verso las tonterías que nadie sería capaz de formular en prosa. Todo poema, en cuenta es elección rigurosa de pensamientos, tradiciones, tonos, palabras, es una reflexión sobre la propia poesía. En un endecasílabo de Garcilaso, con naturalidad, están encerradas la historia del Renacimiento y la historia de la poesía renacentista. Las ideologías no existen si no se plasman en un sentimiento individual, del mismo modo que los individuos no existen al margen de las definiciones sociales. Al hablar de mí, hablo de la historia. No hay mejor reflexión que un sentimiento objetivado, comprendido. Hoy definiendo la poesía como un modo de reivindicar la conciencia individual en un tiempo que cuenta con poderosos y complejos mecanismo para liquidar y homologar las conciencias. Me interesa también la defensa del lenguaje como un espacio público en el que pueden dialogar las conciencias individuales.

5. El yo es una construcción histórica, una elaboración, una ficción que siente de verdad, como cualquier ficción importante. Todos dependemos de nuestra educación sentimental. Por eso la poesía indaga en un territorio complejo al meditar sobre el yo. Cuando un ciudadano llega a su casa, llama al portero automático, le preguntan “quién es”, responde “soy yo”, y todo queda aclarado. Pero es en esa raya donde empieza el trabajo de la poesía. ¿Quién soy yo? Es un absurdo negar la individualidad, porque como he dicho las ideologías se hacen efectivas cuando se plasman en una mirada, en un sentimiento. Pero hay que tomar conciencia de que esa individualidad no cae de las nubes, ni es una esencia, sino una complejísima cristalización, en la que están los otros, las sombras, las rebeldías, las censuras. El yo entendido como identidad pura es una falacia, una solución fácil y peligrosa. Todas las religiones, los fundamentalismos, los nacionalismos, los racismos, los totalitarismos, sueñan con identidades puras, sin sombras. La poesía es matiz y conocimiento. No basta con afirmar, sino con tomar conciencia de lo que queda del lado de la afirmación, en las sombras de la negación. Me gustan las situaciones poéticas que son conscientes del otro lado, de los poetas que hablan del otro lado. Quiero decir, del poeta que se preocupa por su independencia cuando participa en un sueño colectivo, o del poeta que comprende sus vínculos éticos con los otros cuando defiende su propia soledad.

6. Empecé a escribir en una época muy marcada por el esteticismo y por los experimentalismos. Creo que fue la última perturbación que produjo en poesía la dictadura franquista. La lucha antifranquista había justificado muchos malos poemas por su contenido social, se escribió muy mala poesía social. Eso facilitó una reacción esteticista. Parecía que era mala cualquier poesía que se acercase a la realidad, cualquier poesía que hablase de Madrid en vez de Venecia, cualquier poema que utilizase el lenguaje de la sociedad en vez de los hermetismos o las rupturas de la experimentación. Se olvidó la gran poesía política hispana, y, más grave aún, la tradición de una poética moderna, basada en el uso del lenguaje ur-

bano. Las complicidades que yo encontré fueron precisamente las de mis amigos y maestros que defendía una tradición basada en el conocimiento, que hiciese del poeta una voz cívica en vez de un iluminado, un loco, un poseído de los dioses, que sé yo. Identifico mi tiempo literario con un momento de revisión de las vanguardias. Uno podía aprender de ellas, pero rompiendo la fidelidad a una perspectiva vanguardista única, como si se tratase de una religión. Las lecciones de las vanguardias son aprovechables como las de cualquier otro periodo histórico (el soneto renacentista, la glosa medieval). Más que la ruptura del lenguaje como síntoma del fracaso social, me interesó reivindicar las palabras como espacio público, como lugar en el que se pueden citar dos conciencias para reflexionar sobre la vida y la historia. No sé si esa es mi lección, pero desde luego es mi tarea. En una época de neoliberalismo desatado, que liquida las conciencias y los espacios públicos, me interesa la reconstrucción ética del futuro, empezando por el lenguaje.

7. La responsabilidad en las decisiones propias. También es una consecuencia de mi aprendizaje. Los viejos cascarrabias decretan el fin de la historia, agotada siempre en su propia experiencia. Camilo José Cela atacaba a los novelistas de mi generación, diciendo que todos eran muy malos. Los llamados Novísimos, poetas de los años setenta, se empeñaron también en que la poesía terminaba con ellos. No tardaron en hacer el ridículo. Me gusta apoyar a los jóvenes, y comprendo que no escriban como yo, que tengan sus propios intereses. La poesía tiene su honradez, y a los jóvenes sólo tenemos el derecho de pedirles honradez. Quizá también demandarles que escapen de algunas disputas ya superadas por la historia. Quizá es tiempo de comprender que la verdadera mercantilización de la poesía, es decir, el impacto de la sociedad industrial en la poesía, no sólo se produce en los poetas ingenuos, que quieren hacer una poesía fácil para tener éxito. También es fruto de la sociedad industrial la resacralización del poeta, la conversión de la poesía en una secta religiosa, con lenguaje propio y difícil, frente a la mentalidad burguesa. Conviene huir de viejas disputas entre poesía pura y poesía comprometida, y asumir las complejidades del género.

8. El poema es el género de la gente que está dispuesta a levantar la mano y pedir tiempo para pensar en sí misma y en las palabras con voluntad de matización. La dignidad de la poesía descansa en su disciplina para pensar las cosas tres veces. Cuando uno responde a la realidad con lo primero que le viene a la cabeza, suele repetir lo que flota en el ambiente. Un ciudadano que responde en la calle a un encuestador televisivo se parece mucho a un loro, y, aunque se crea muy original por decir lo que piensa, repite con alegría el pensamiento formado por las corrientes de opinión. Después se piensan las cosas por segunda vez, y entonces entra la estrategia, el electoralismo de la vida, y uno dice lo que conviene para quedar bien. Es terreno abonado para los hipócritas, los cínicos y los seres convencionales. Pensar las cosas por tercera vez significa comprender lo que se debe decir, lo que es justo que se diga, convenga o no, y ahí descansa la dignidad de la poesía, su capacidad ética de conocimiento humano. La prisa se ha instalado en el lenguaje, porque la realidad contada en titulares es una forma de manipulación, de empo-

brecimiento. Se olvidan los adjetivos justos y los matices. Defender el lenguaje es luchar contra el empobrecimiento de la realidad, y contra la manipulación de los simulacros.

9. Me gusta la poesía capaz de fundar lugares. Prefiero los poemas que reviven en una página, o en una lectura, una ciudad determinada, un tiempo, un mundo, con sus lluvias particulares y sus días de sol. El poema debe crear efecto de lectura para que el tiempo contado suceda en las palabras. Esos escenarios están habitados por un ser que debe elegir. Me emocionan las situaciones de fatalidad, sin solución fácil, cuando entran en conflicto la conciencia y el corazón. Un mundo dividido entre cosas buenas y malas es propio de la sociedad de consumo, con clientes que necesitan llevar siempre razón y que tienen la posibilidad de devolver o cambiar los objetos comprados. Es la moral del imperialismo, de los moralistas, el eje del bien contra el mal. La poesía surge en otra frontera más incómoda. Por ejemplo, en la conciencia que descubre la perversión de sus sueños y se queda sola. Me emocionan las páginas que hablan de la soledad moral del alemán que se enfrenta al nazismo, del judío que comprende el drama palestino, del comunista que da su vida por no hacerse cómplice de los crímenes de Stalin, del demócrata que no acepta la perversión cínica de la democracia y se enfrenta a las barbaries del imperialismo, del cristiano que se horroriza cuando un papa prohíbe el uso de preservativos en un país infectado por el sida. Buscar el adjetivo, la palabra justa, esa palabra capaz de tenernos preocupados durante unas semanas mientras escribimos, significa negarse a la animalización del otro y aceptar la incomodidad moral como guía de pensamiento. Cuando consigo fundar lugares en los que habite mi personaje poético, con su incomodidad persistente, las palabras me conmueven con sus luces y sus sombras.

10. Yo nací en Granada, Andalucía, España, en medio de una dictadura y de una sociedad marcada por la pobreza. Veía de niño las estaciones de mi ciudad llenas de gente que necesitaba emigrar hacia el Norte para ganarse la vida. En pocos años, el vértigo de la historia hizo que el sur de Europa se integrase en el bienestar del Norte, y ahora mis hijas ven en la calle a la gente que viene de otros países a España para ganarse la vida. Ya he dicho que para mí la identidad es sólo un modo de experiencia histórica. Por eso no me siento como perteneciente a un lugar, sino a un tiempo. Yo vengo de un tiempo en el que los códigos de la imaginación volaban para salir de la pobreza. Y he asistido al vértigo del bienestar y el consumo. Por eso escribí mi libro *La intimidad de la serpiente*, basándome en un poema en prosa de Luis Cernuda sobre la dignidad de la pobreza. No se trata de volver a ella, porque cualquier tiempo pasado fue peor, sino de preguntar si es posible progresar socialmente sin caer en la prepotencia del lujo. En la época del franquismo hubo muchos poetas acomodados que quisieron ser la voz de los pobres, y su poesía sonó a falso. Acertaron los poetas que supieron reflexionar el mundo cruel de la burguesía por dentro. Un poeta europeo contemporáneo no puede jugar ahora a ser la voz de los pobres del mundo. Me parece más objetivo, más propio de la experiencia histórica, ser la voz moral de los países acomodados que no olvidan las injusticias de la pobreza y que quieren dar una respuesta digna a

la unificación tecnológica del mundo. Como se ve, suelo basar mis reflexiones sobre la identidad en mi experiencia histórica. Cuando la sociedad nos dice que “todos” somos iguales ante la ley, está imponiendo un proceso de abstracción que borra la experiencia histórica. El “todos” vale como deseo democrático, pero no funciona en la realidad. A mí me interesa el “todos” como meta, pero sin olvidar el tiempo histórico que hemos vivido como hombres, mujeres, pobres, ricos, blancos, negros, asiáticos, etc. Con la poesía pasa lo mismo. Uno cuenta su vida, sin olvidar su vida, pero no se puede llenar todo el poema con la propia vida, porque entonces no queda sitio para que entre el lector. Hay que elaborar la biografía, convertir la persona en personaje literario, la anécdota en asunto lírico, la verdad particular en verdad estética, para que un poema funcione como tal, es decir, para que no sea un desahogo. Este tipo de meditaciones nacen sin duda de una experiencia del mundo globalizado, que necesita hacerse más justo, y de una concepción literaria donde se apuesta por el pacto de lectura más que por las separaciones tajantes. En este punto de la historia, creo que nuestra tarea no es reivindicar la dignidad de los fragmentos, porque ya estamos muy fragmentados, sino volver a la ilusión de un Todo flexible, justo, en el que puedan integrarse las singularidades.

11. La poesía contemporánea se fundó cuando el Romanticismo, entendido como primera crisis de la Modernidad, rompió los ideales de la Ilustración. El sueño del “contrato social” fue desplazado por la lucha entre un yo herido y la sociedad. Desde entonces la poesía se concibe como queja de ese yo herido, y se define en la ruptura del lenguaje y en la sacralización de los márgenes. Se ha escrito muy buena poesía maldita, pero creo que hoy tenemos otra perspectiva histórica para reconsiderar esta stirpe de poetas furiosos. Situarse en los márgenes es una quimera, porque los márgenes son una parte del centro, pertenecen a la geografía del poder, del mismo modo que los demonios necesitan para existir la misma fe religiosa que permite la existencia de Dios. Hay que creer en Dios para sentir orgullo de ser demonio. El poder es muy inteligente, tiene los colmillos retorcidos, y sabe que no le basta con fundar sus leyes, sino que tiene que imponernos el modo de incumplirlas. Intentar mantenerse puro encerrándose en los márgenes es un acto de ingenuidad. Prefiero asaltar los centros para intentar hacerlos más justos, más flexibles. El otro siempre se considera enemigo en una lógica de la sociedad fracasada. Incluso en la poesía amorosa aparecen el otro y el erotismo identificados con la muerte, con la tristeza, con la disolución en una totalidad que nos niega como individuos. Eso se ve de manera clara leyendo a Rubén Darío, a Pablo Neruda, a Luis Cernuda, que habla del ruido triste de dos cuerpos cuando se aman. Por eso me ha interesado reivindicar otro tipo de perspectiva. No una lectura romántica de la Ilustración, decretando el fracaso de la modernidad renacentista, sino una lectura ilustrada del Romanticismo, heredando la conciencia crítica para ponerla al servicio de las ilusiones colectivas, del diálogo con los otros. Reivindico la alegría, la felicidad humilde, terrenal, como una apuesta de los seres humanos que quieren ser dueños de su propio destino. Por eso me gusta la poesía que trabaja en los tonos del diálogo, del pensamiento, de las palabras de la vida cotidiana, de los escenarios de la convivencia, y que se aparta del grito, del espectáculo de

la ruptura y la desesperación. Ya que los ejecutivos neoliberales se empeñan en ser bohemios y romper con el Estado, a los poetas nos conviene hacernos un poco políticos y luchar por el lenguaje como entendimiento con el otro. Es un modo de reivindicar nuestra estabilidad laboral.

12. Elijo un poema del libro *Completamente viernes* (1998), que tiene mucho que ver con lo que venimos hablando. Es un poema de amor, que reivindica la alegría como signo poético y la dignidad de las vidas terrenales. El amor es siempre para mí un autorretrato, porque en los ámbitos amorosos se interiorizan las ideologías sociales. Una reflexión sobre la intimidad supone siempre un compromiso histórico. Aprendí con Antonio Machado que los sentimientos son tan históricos como las batallas o los procesos políticos. Escribí *Completamente viernes* en busca de una alegría que sustituyese a la queja del simbolismo romántico. Me acerco al otro no como un peligro, una amenaza de disolución, sino como una ilusión de compartir la vida, sin necesidad de renunciar a mi propia individualidad. Por eso el erotismo no es para mí una simulación de la muerte. Al contrario, la muerte deja de ser un poder ideológico cuando sabemos dignificar la vida terrenal. Siempre que homenajeo a mi admirado don Francisco de Quevedo es para llevarle la contraria.

La inmortalidad

Nunca he tenido dioses
y tampoco sentí la despiadada
voluntad de los héroes.
Durante mucho tiempo estuvo libre
la silla de mi juez
y no esperé juicio
en el que rendir cuentas de mis días.

Decidido a vivir, busqué la sombra
capaz de recogerme en los veranos
y la hoguera dispuesta
a llevarse el invierno por delante.
Pasé noches de guardia y de silencio,
no tuve prisa,
dejé cruzar la rueda de los años.
Estaba convencido
de que existir no tiene transcendencia,
porque la luz es siempre fugitiva
sobre la oscuridad,
un resplandor en medio del vacío.

Y de pronto en el bosque se encendieron los árboles
de las miradas insistentes,
el mar tuvo labios de arena

igual que las palabras dichas en un rincón,
el viento abrió sus manos
y los hoteles sus habitaciones.
Parecía la tierra más desnuda,
porque la noche fue,
como el vacío,
un resplandor oscuro en medio de la luz.

Entonces comprendí que la inmortalidad
puede cobrarse por adelantado.
Una inmortalidad que no reside
en plazas con estatua,
en nubes religiosas
o en la plastificada vanidad literaria,
llena de halagos homicidas
y murmullos de cóctel.
Es otra mi razón. Que no me lea
quien no haya visto nunca conmoverse la tierra
en medio de un abrazo.

La copa de cristal
que pusiste al revés sobre la mesa,
guarda un tiempo de oro detenido.
Me basta con la vida para justificarme.
Y cuando me convoquen a declarar mis actos,
aunque sólo me escuche una silla vacía,
será firme mi voz.

No por lo que la muerte me prometa,
sino por todo aquello que no podrá quitarme.

CUBA, 1958. Poeta, ensayista y narrador. Licenciado en Sociología en la Universidad de La Habana, doctor en Ciencias sobre Arte del Instituto Superior de Arte de La Habana. Miembro Correspondiente de la Academia Cubana de la Lengua. Ha impartido conferencias en instituciones culturales o docentes de Cuba, España, México, Venezuela, Colombia, y Corea del Sur. Miembro de la Unión de Escritores y Artistas de Cuba (UNEAC). Tiene publicados los cuadernos de poesía: *Carta de relación, Manera de estar solo, Desayuno sobre la hierba con máscaras, Conversación con el ciervo, Música de cámara para los delfines, Soledad en la plaza de la Vigía, Cuaderno de Aliosha, Viendo acabado tanto reino fuerte, Libro del invierno, Autorretrato con cardo, Las especies del aire*, la novela *Variaciones de Jeremías Sullivan*, los libros de ensayo *La dama y el escorpión, El ballet: guía para espectadores, Imagen fragmentada de la ciudad, Elogio de la noche, Castillo interior, José María Heredia: la utopía restituida y Los misterios de la ópera*; el volumen de críticas de arte *Los cuerpos del siglo*, así como *Leyendas y tradiciones del Camagüey*. Ha sido incluido en antologías poéticas de Cuba, México, Venezuela, Colombia, Brasil, España y Rusia. Se le ha otorgado el Premio Nacional de Poesía Nicolás Guillén (2000) y el Premio Anual de la Crítica (2000, 2001 y 2003). En diciembre de 2006 recibió el accésit en el Premio Mundial de Poesía Mística Fernando Rielo (España).

1. El encuentro con la escritura, el diálogo con la poesía, no se descubren de una vez, hay asombros, aproximaciones, rechazos. Allá en los días de mi infancia mi padre me hablaba de Dante y su viaje por los infiernos, me recitaba pasajes de las *Coplas a la muerte de su padre* de Jorge Manrique y versos espigados aquí y allá en José Martí, Porfirio Barba Jacob y Pablo Neruda. En medio de esa diversidad, yo, apenas un alumno primario, creí descubrir la diferencia entre la poesía y la prosa. Además de los cuadernos donde pretendía escribir relatos delirantes, “forjé” unos poemas en verso, larguísimos. Como mi progenitor sabía de las conquistas del verso libre, ni entonces ni hoy me han preocupado las rimas y las medidas, sólo era cuestión de escandir frases a mi aire y decir lo que me parecía. Habitualmente he sido fiel a esas libertades.

Quizá el segundo y definitivo momento fuera años después, hacia 1976, cuando comencé a estudiar sociología en la Universidad de La Habana. Los sábados, en un recoleto parque de la colina universitaria, la escritora norteamericana Margaret Randall dirigía un “taller literario”, comencé a asistir, aunque yo desconfiaba de esas instituciones, pues en mi Camagüey natal había sido expulsado de uno por mi defensa de Lezama y porque molestaba a cuatro pobres viejos y dos amas

de casa. Pero alrededor de Margaret encontré a quienes serían los autores más notables de mi generación: Víctor Rodríguez, Ramón Fernández Larrea, Bladimir Zamora, Alex Fleites, Leonardo Padura. Hice amigos, aprendí a dialogar en el convivio literario y descubrí un fervor particular por la poesía. En 1980 salí de la universidad con un título que no me sirvió de mucho y una voluntad de ser poeta que no he podido desmentir jamás.

2. El mundo de las influencias es demasiado misterioso, al menos tanto como el de las bibliotecas. En mi infancia leí la traducción pétrea de *La Ilíada* por Gómez Hermosilla y eso influyó en mí, así como Rubén Darío, el cubano Julián del Casal y Federico García Lorca marcaron mi adolescencia. Tenía apenas catorce años cuando me atreví con Lezama y todavía su extremado peso gravita sobre mí. Están también Calderón, Góngora, San Juan de la Cruz, Rilke, T. S. Eliot, Borges. Soy, por demás, un lector más o menos dilatado, así que mi biblioteca tendría muchísimos más volúmenes: la Biblia –que es libro vivo para mí, porque soy cristiano–, Martí con todo su misterio, las grandes novelas de Thomas Mann, Alejo Carpentier, Rayuela de Cortázar, un ensayo incitador como *La rama dorada* de Frazer y sobre todo los libros más provocadores, los que están por venir. No hay nada que nos influya tanto como el entrepaño vacío de una biblioteca

3. En mis años de extremada juventud sentía una distancia feroz entre lo hablado y lo escrito, entre el fluir de lo que se sueña y se dice y aquello que puede apuntarse. Vida y oficio han acertado esa distancia y hoy me reconozco bastante en mi escritura, tiene mis miedos, vacilaciones y victorias. El misterio no está en que seamos otro al escribir, sino en que sacamos la verdad de nosotros y de esa máscara de cartón y suciedad que es nuestra imagen social. Mi poesía puede ir más lejos que yo, pero no es mejor que mi yo auténtico, sólo que en ella encarna la utopía, mi lado mejor, por eso tengo que hacer a veces actos casi suicidas para estar a su altura.

En cuanto a imagen o ritmo, no creo que haya una regla sobre su precedencia. A veces viene una idea y el desafío es traducirla en el poema, otras nos prendemos de una imagen y todo el texto es el modo de sacarla se conserva, de pintarla con fidelidad, pero en otras ocasiones –las más incómodas– un verso empieza a sonarnos en el oído y pretendemos forjar el soporte para esa gema. Hay días de idea y días de canto o de cincelado. De cualquiera de esas incitaciones puede nacer un buen texto o un dolor de cabeza.

4. Confieso mi temor a las poéticas explícitas, me parecen innecesarias y peligrosas. Aun los grandes autores: Martí, Lezama, Borges, cuando las formulan lo hacen de modo brillante pero restrictivo, lo que hace el júbilo de los académicos –que con ello se ahorran el pensar por cuenta propia– pero desorientan a los lectores. Confieso que aquella manía de algunos poetas de nuestra lengua de incluir en sus libros de poesía un prólogo en prosa o verso con una “Poética” –con mayúsculas– me sigue pareciendo una pérdida de tiempo. Nuestra poética la descubren los lectores si tienen la voluntad de frecuentarnos y descubrir en nosotros afectos,

traumas, reiteraciones y trampas. En alguno de mis libros: *Viendo acabado tanto reino fuerte* y *Cuaderno de Aliosha* hay reflexiones sobre la escritura y el mundo de la poesía, pero no son acabadas, ni excluyen contradicciones. También la poesía es objeto de mi poesía, pero no es el único, ni el más importante.

5. Confieso que nunca me había planteado ese asunto: el “yo” en literatura no es cosa de persona gramatical. Se puede mentir en primera persona y también decir mucho de uno en tercera. Supongo que viene del Romanticismo eso de identificar el “yo” literario y el del autor. Entre mis poemas hay muchos en primera persona y también muchísimos en tercera, porque en ellos hay una carga narrativa y el poeta, desde la mirada del narrador omnisciente, puede mostrar todo un universo. Lo peculiar, lo singular y nuevo está en el modo en que percibe esas cosas y las “pone en escena”. No hay que estar siempre con la machaconería del “yo pienso”, “yo siento”.

6. A pesar de mis labores como ensayista y hasta como profesor –¡qué horror!– eso de las generaciones, promociones y grupos literarios me resulta un poco extraño y generalmente bastante arbitrario. Tengo la misma edad que alguna gente con la que me identifico y también la de otros que me son ajenos, por otra parte no me preocupa el ser “moderno”, “renovador”, ni soporto los manifiestos.

Cuando comencé a escribir sistemáticamente, hacia los años setenta del pasado siglo había una especie de epidemia en Cuba y América de poesía “conversacional”, “coloquial”, “exteriorista”, sobrada de consignas epidérmicas y bastante huérfana de lírica, fui de los que contribuyó entonces a volver a la tradición lírica insular, a valorar los aportes, un poco soslayados, de Lezama, Eliseo Diego, Fina García Marruz, eso hizo que muchos me vieran como un simple epígono de ellos, en realidad he seguido otros derroteros. Cuando a Lezama le preguntaban a qué generación pertenecía, él respondía: “Soy de la generación de José Martí”. Yo quisiera poder decir que soy de la generación que va de José María Heredia a Julián del Casal y de allí hasta Eliseo Diego y Raúl Hernández Novás: la de los fundadores silenciosos.

7. Eso de dar lecciones es cosa de profesores, tutores agrios y grupos paramilitares. Más modestamente, me gustaría que mi obra fuera vista como trabajo realizado. En la literatura no abundan los genios que de modo disperso y espontáneo hacen una obra definitiva, creo en los laboriosos de cualquier signo: lo mismo Balzac que T. S. Eliot. En mis libros –sean poesía, ensayos, novelas– se dicen unas pocas cosas con bastante sinceridad y muchísimo trabajo. Lo que pueda parecer en ellos novedoso tiene que ver con esos rasgos y con la voluntad de acometer cosas que la pereza vedó a otros. No me gusta aconsejar y a la mayoría de los jóvenes les parece una tontería el que apenas les diga que lean mucho y trabajen más, lo siento, no me interesan los bohemios, ni los falsos alucinados. La búsqueda de otro Rimbaud ha hecho perder demasiado tiempo en los últimos cien años.

8. Escribir un poema es una forma especial de filosofar, desde él reflejamos de algún modo al mundo –aunque sea por deformación o por ausencia– y dejamos una palabra para la futuridad.

El poeta es ante todo hombre y por tanto tiene deberes civiles. Como cualquier otro ciudadano puede optar por una presencia activa en partidos, grupos ciudadanos y medios de comunicación social, pero si se concentra en su obra, desde ella, si la realiza con honestidad y coherencia, está legando a los de su tiempo y a los que vendrán, la más civil y menos contaminante de las opciones para hacer más habitable el planeta.

No existe “pecado original” alguno en los escritores por no ser hombres de acción, su oficio es tan honesto como el que más y no es necesario que estén justificando cada cinco minutos su quehacer porque se haga en soledad o apele a los más refinados momentos del espíritu. Escribir bien es algo muy revolucionario en estos tiempos de verso y prosa desechable.

9. La poesía es una forma peculiar de registrar nuestra mirada, mas en ella la relación entre pensamiento y lenguaje es sumamente problemática, llena de tensiones, pues si unas veces parece predominar un “decir” desnudo, en otras la palabra se encabrita y parece dominar todo con su discurrir. Mi tránsito por la escritura poética ha sido una batalla continua con el lenguaje, en mis primeros libros hay un deslumbramiento de la palabra y sus posibilidades, una cierta embriaguez de la música del decir, sin embargo, en los últimos, quizá desde algunas páginas de *Viendo acabado tanto reino fuerte* y sobre todo desde *Cuaderno de Aliosha*, hay una mayor humildad en el hablar, en tanto se pone el énfasis en la búsqueda de profundidad en el texto. Quizá mi conversión religiosa en 1991 haya influido en esto y la lectura de los místicos del Carmelo: Santa Teresa de Ávila y San Juan de la Cruz, me ha enseñado que a veces, con las palabras más humildes se dice lo más alto y en la elegancia retórica hay algo demasiado mortal.

Creo que en ese sentido, en uno de mis libros más recientes, *El Rostro*, hay un equilibrio entre esas luces y sombras. Pero no hay que confiarse demasiado, la poesía es un arte lleno de trampas mortales, donde la más leve respiración puede provocar un gran estallido.

10. Sobre un escritor gravita —quiera o no— toda la experiencia de lo vivido y de alguna manera las glorias y traumas de lo nacional. Borges era un escritor de alcance universal, pero sólo podía serlo desde su condición de argentino.

En mi formación pesó tanto una antología de literatura española que mi padre me regalara cuando yo tenía unos nueve años, como las lecturas de Martí que no sólo fue un autor excepcional, sino el héroe mayor de la patria cubana. Siempre me han repugnado los nacionalismos estrechos, los localismos turísticos, pero estoy convencido de que la apertura al mundo es cosa de equilibrio y aceptación de la diversidad, no de desarraigo.

Hace poco tiempo un poeta me facilitó el manuscrito de un libro reciente, comprobé con asombro que, a diferencia de conjuntos anteriores, su lenguaje se había enrarecido y cuajado de términos que le eran exóticos, recuerdo que por ejemplo hablaba de “arándanos”, fruta absolutamente exótica en Cuba. Le pregunté, extrañado, la causa de ese cambio y me respondió que quería publicar el texto en una editorial española y deseaba despojarse de todo el tono cubano y producir algo

absolutamente hispánico. El resultado era perfectamente ridículo. Los que comen arándanos no hablan de ellos con ese énfasis.

Hay que saber ser universal desde la propia casa. Decimos lo nuestro, pero pesa sobre nosotros el quehacer de muchos que nos precedieron. La apertura está en sabernos en ese caudal. El cosmopolitismo absoluto que preconizaron ciertos ismos de vanguardia es un absurdo: Joyce era universal desde la jerga del populacho de Dublín, como lo era Lorca con sus gitanos o sus muchedumbres neoyorkinas. Unamuno era un escritor muy local, tercamente vasco y fieramente arraigado en la tradición castellana, por eso, unos años después de su muerte parecía que se le iba a olvidar, sin embargo hoy ha resurgido con una fuerza excepcional y tiene más cosas que decirnos que un Barthes o un Derrida.

11. Soy cristiano y no puedo hacer una poesía que descrea del otro porque entonces estaría descreyendo del propio Cristo. Conservo la fe en el otro, aunque sea una fe dolida, patiquebrada y a veces casi manca. Confieso que me es tan extraña la poesía que funciona como ensalmo del lenguaje —esa herencia francesa que viene desde Mallarmé hasta Valery, Celine, Char— como la que viene del marginalismo de Parra o de Bukowski. Cada vez se me hace más grande una figura como Vallejo, porque en él estaba toda la vanguardia del lenguaje unida a la cuota de humanidad más alta posible.

Un humanismo poético, una resistencia estoica, una fe sabia y humilde y el apoyo en la tradición añeja y espirituosa de Quevedo, Machado, Unamuno, Martí y Lezama puede salvarnos de la poesía gritona y desconcertada que como bandada de murciélagos se hunde en el averno de la levedad sin norte. Frente a tanto “maldito” de cafetín, la bonhomía del que se levanta silbando para cumplir cada día con su oficio.

12. Hacia 1979, todavía en mis días universitarios habaneros, escribí un poema que a continuación transcribo:

Que puedo abrir los ojos

Voy a cerrar los ojos aquí, sentado en un cantero al centro de la avenida,
son las tres de la mañana y millares de células fotoeléctricas están encendidas
en todos los parques,
¿qué harán las muchachas que un viento rabioso despeinó
sobre el lecho, hoy, su primera noche?
¿cómo dormirán los ancianos solitarios en sus casas llenas de retratos?
A esta hora ¿cómo rugirá la selva entre los colosos sentados de Angkor?
¿en qué punto estarán las batallas allá en lo profundo de los frisos de Ajanta?
Muchos de los que duermen pueden quererme, para otros no soy
más que un desconocido,
que me amaran ayer unos y me odien hoy, eso no importa nada;
consuela pensar que puedo abrir los ojos y las muchachas seguirán despeinadas
y los ancianos dando vueltas en el lecho, continuarán las mismas piedras

indiferentes en Angkor o en Ajanta.
A esta hora el mundo no piensa en mí, pero existe:
es consolador que a las tres de la madrugada piense en qué hará una muchacha
con la luz encendida, si hay millares de células fotoeléctricas
ardiendo en los parques. Estoy aquí con los ojos cerrados,
pero si los abro seguirán las estrellas allá arriba y la luna con sus
canales helados,
allí habrá poetas también, junto a las piedras, soñando que alguien sueña
con ellos
y que cuando despierten algo será diferente. Nunca es igual la madrugada.

Cuando escribí el texto, yo suponía que estaba vengándome de una muchacha que ya no me quería, que a través de él —e iba a leerlo ante su propia cara, en el taller literario que ella frecuentaba— podía decirle que no me importaba su estrecha figura local porque yo tenía para mí todo el universo de la realidad y el de la fantasía poética. Mas, casi siempre la escritura nos lleva por rumbos más amplios que los de nuestra intención inicial. El poema gustó, se publicó en varias antologías cubanas y latinoamericanas, encabezé con él mi primer libro y lo he conservado en la antología personal que publiqué recientemente. En modo alguno puedo considerarlo entre mis textos más conseguidos, pero descubro en él ciertas claves que todavía hoy, más de un cuarto de siglo después, cuando el destino de aquella muchacha no viene al caso, siguen resultándome iluminadoras: la convicción de que la riqueza de la realidad es mucho más pródiga que lo que podemos abarcar de inmediato, la religación del poeta con un mundo diverso del que debe dar fe más allá de sus sentimientos inmediatos, la existencia de sutiles concatenaciones entre lo cósmico, la historia humana, el arte y las pasiones personales y en último caso la fe en la escritura para decir lo que pienso y lo que siento y que ese documento puede cambiar en un ápice alguna circunstancia, todo eso está allí y tal vez lo que yo haya hecho desde entonces es amplificar y variar esos pobres versos.

Un poema no puede salvar un amor personal frustrado, pero puede ayudar a edificar el amor universal y eso es algo que vale por muchos dolores.

MÉXICO, 1959. Entre sus libros de poesía se cuentan *La procesión* (1991), *Portuaria* (1997), *Bíblica* (1998), *Fábula* (2003) y *La santa* (2007). Como ensayista y antólogo ha publicado *Nuevo León. Entre la tradición y el olvido. Cuento (1920-1991)*, (1993), *Los fantasmas de la pasión* (1997), *Dieciséis semanas en una isla desierta* (2006) y *Pasiones y naufragios* (2007), estos dos en coautoría con Minerva Margarita Villarreal. Como traductor ha publicado *En una estación del metro. Antología de la poesía breve (1908-1917)*, de Ezra Pound (1997); *Preparación para la muerte*, de Manuel Bandeira (2000); *Poemas*, de Oswald de Andrade (2004) y *Estrellas pájaros. Treinta y dos poemas brasileños del siglo xx* (2005). Está a cargo del programa de poesía *Las aventuras sigilosas*, Radio Nuevo León (102.1 FM). Es maestro de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Autónoma de Nuevo León. Ha recibido el Premio a las Artes, el Premio Nacional de Poesía Aguascalientes y el Premio Nacional de Poesía Alfonso Reyes.

1. La experiencia lúdica de recorrer el campo, de subir y bajar cerros, de encontrar rincones plenos de misterio, de saberme el único habitante de esos despoblados, de escuchar todas las tardes la voz de mi abuela leerme cuentos, de asistir, por las noches, a los relatos de la sobremesa, me fue preparando el oído y la vista (tanto interna como externa) para iniciar un diálogo que ya se venía manifestando desde mucho antes de tener conciencia de ello. Era una necesidad de súper poblar mi entorno. A la hora de la expresión el verso se cobijaba en la frase melódica.

2. Los libros se fueron sucediendo uno tras otro. Hernández y Machado jalaron a Darío; este último abrió las puertas a una exploración que demandaba el conocimiento de una tradición, de un lugar. Los siglos de oro se fueron imponiendo. La Edad Media, desde la narración y el canto, vigilaba. Fue tal el gusto que la ebriedad marcó el gesto y el movimiento. Las apetencias no fueron saciadas. La Generación del 27, las vanguardias hispanoamericanas, el dadá y el surrealismo fueron las puertas más atractivas; los interiores se siguen descubriendo. Por otra parte, pero continuando con lo mismo, cada obra establece su propia familia, su propia tradición. A la hora de escribir no pienso en lector alguno; sin embargo, la escritura sí se piensa creando y estableciendo lazos de parentesco. El pasado es el rostro más pronunciado del futuro.

3. Diría que la necesidad. La poiésis exige una voluntad que no obedece a parámetros regulares. Los patrones no tienen cabida y las recetas, simplemente, no existen. Cada poema es único y la magia menor borgiana nos lleva siempre a

situaciones inéditas. La voz no es la voz, sino las voces. Si yo leo con atención, con compromiso, la obra de un poeta, me daré cuenta que asisto a un concierto, no a un solo de violín. El hombre es único y, a la vez, todos los hombres. La musa, la voz, es la lengua y esta es ingobernable. Terencio está en todo esto. Auden hablaba de la “letra”, del rasgo diferenciador; sin embargo, la voz pertenece a la tribu y ésta nos constituye. Somos el instrumento de una memoria lírica y la escritura es su experiencia.

4. Las necesidades se manifiestan en el rendimiento de lo expuesto. Escribir poesía y atrever el verso es ya entrar de lleno en una dimensión donde la inteligencia amenaza, permanentemente, con derramarse. El poema es inteligencia; inteligencia que hiere y resarce los sentidos. El mundo se piensa y se sueña en el poema. Cada poema establece su tradición, habíamos dicho; esto quiere decir que cada poema impone su poética. Por lo tanto me cuesta distinguir poesía y poética, me cuesta distinguir poesía y prosa, me cuesta distinguir la tensión de la expresión. La poesía es aquello que no tiene nombre –dice Gamoneda– y la encontramos en textos disímbolos y distantes. La poética del poema es su estricta expresión.

5. Buscarle tres pies al gato es un ejercicio de inteligencia bastante bueno para mantener las neuronas en forma, pero no pasa de eso. El texto es independiente de la experiencia anecdótica. La experiencia del poema está en la escritura del poema. El “yo” es una máscara, el “tú” otra y el “él” una tercera. La sinceridad del poema descansa en su contundencia. No les dejo nada a los novelistas ni a los ensayistas ni a los dramaturgos. El monólogo lírico interactúa con el monólogo dramático y tan necesarios me son los sonetos de Garcilaso como las octavas de *El Polifemo*, de Luis de Góngora. Las personas del verbo se ven involucradas de una manera tan caprichosamente certera y justa que no obedecen a los lineamientos de una semántica de carácter utilitario. Se trata, diría Borges, de devolver a las palabras su carga mágica, y en la magia sólo hay destellos de una revelación que no admite planeación alguna que no sea, claro está, la del error en la receta que lleva al milagro de lo imposible posible; al asombro continuado del milagro.

6. La lengua es mi patria y me siento sumamente cómodo leyendo a Neruda, Lezama Lima, Octavio Paz, Fernando de Herrera, el marqués de Santillana, José Carlos Becerra, Jorge Eduardo Eielson, José Gorostiza, César Vallejo, Néstor Perlongher, López Velarde, Viel Temperley o el conde de Villamediana. La lista, por gracia de los dioses, podría ser otra y otra y otra. No me importa la distancia geográfica o temporal ni el orden cronológico. Me sé dentro de una estupenda familia. No aflojo el paso ni bajo la guardia, pero igual me permito la siesta a la vera del camino bajo la frondosidad del consabido árbol. Escribo en el cobijo de muchos ojos que me constelan. Escribo sintiendo la presencia de los otros desde mi innegable soledad.

7. A este respecto mi timidez hace presa de mi soberbia y me crea conflictos de peso. No pretendo ser modelo, porque eso, sencillamente, es imposible. Leo con

devoción al Dante, pero no me sirve su ejemplo. Oscuramente aprendo pero, a ciencia cierta, se trata de una comprensión y no de una lección puramente racional. Me implica, pero no me explica. Defiendo la pasión y el gozo, el placer y la exactitud dolorosa que también es gozo y se agradece. Sin el presupuesto de la pasión creo que no hay nada que hacer en este campo ni en ninguno. Sencillamente se trata de una manera, la manera, de vivir la vida, y vida sólo hay una; después todo se torna nebuloso, confuso y acaba por volatizarse.

8. Desconozco la cháchara y sigo de largo. Poemas como *El Gilgamesh*, *la Iliada*, *la Eneida*, *El cantar de los cantares*, el *Poema del Cid*, *la Comedia*, los Quijotes, las Soledades, tres o cuatro obras de Shakespeare, el *Canto a mí mismo*, *La tierra baldía*, *Muerte sin fin*, etc. vienen a clarificarme y sensibilizarme con respecto a los siglos que me ha tocado vivir. La presencia del cuerpo social ha encontrado su voz cívica en esas obras y se ha manifestado con una intensidad terrible, por aquello de nuestra dosis soportable de belleza. Los todos se han visto revelados junto con su tiempo que es el nuestro, y ellos, nosotros. La dialéctica de Sísifo no tiene fin. La memoria se convierte en el único discurso posible por su clara gema, por la transgresión que nos libera de todo posible preconcepto o ideología al uso. Nada más terrible que la gleba y ésta, al final de cuentas, somos todos. La racionalidad civil tiene que mezclarse con la sentimentalidad individual para así establecer la unión indestructible del cuerpo y el alma, las bodas del cielo y el infierno, porque las necesidades del cuerpo son las del alma; y las del alma, las del cuerpo. El Antiguo Testamento está plagado de esta sabiduría que nos involucra y reúne, que nos hace ser y pensarnos como una comunidad; no digo nación, sino familia, quizá, al modo helénico. Sin confesión no hay contrición y sin ésta no hay salvación. Viejas lecciones que conviene practicar en nuestro plazo por el mundo.

9. El lenguaje es un cuerpo cuya sensualidad, a veces, nos satura y, otras, nos abandona a una inanición sumamente avara. La luz y la sombra campean por los anillos medulares de nuestra expresión. No hay luz sin sombra y viceversa. Diría que se complementan como Jano. Más allá. La luz aspira a la oscuridad y ésta a aquélla. No se trata de dos caras, sino de un solo rostro con dos gestos que lo delatan. Entre estos dos gestos hay numerosos momentos que nos acercan o alejan, que nos centran o descentran, pero siempre nos ubican. Considero que mi poesía, obviamente, no escapa a este sino. Las tonalidades se deben a las necesidades expresivas; también a una tradición que nos pinta el rostro. ¿Cómo omitir aquí al señor barroco de Lezama Lima? ¿Al Sueño y su despertar de Sor Juana? Que por don también es nuestro.

10. Mi condición local me define. A ella me debo ya que lo otro sería errar en una intemperie gaseosa que acabaría por borrar me junto con ella. La poesía es hiperrrealista —afirma con inteligencia Roberto Juarroz—. Esto me sobrecoge porque es cierto. Al no retratar o imitar crea realidad, crea lo, hasta en ese momento, inexistente. Pero lo inexistente que se ha vuelto existente me rodea y define, y define, también, a quien lee el poema, como es mi caso. Resulta que al leer un poema nos leemos a nosotros mismos; hay tal implicación que acaba en comunión. Sin em-

bargo, lo que pasa en Alejandría pasa en el mundo entero. Lo que pasa en Lisboa pasa en Monterrey y lo que acontece en Monterrey transcurre en Dublín. Cavafis, Álvaro de Campos, Reyes y Beckett. Todos autores locales que nos presentan, delatan y definen no importando donde estemos.

11. El poeta siempre se mueve porque habita un espacio que crea su propio desplazamiento. Octavio Paz describe más o menos así el poema extenso. Y el poema es el mundo. Ante la claridad cegadora la oscuridad de la visión. El poeta al moverse crea el margen, pero el margen continuamente se trastoca cambiando de lugar. Cualquier poema es una especie de rogativa. ¿A quién rogamos? ¿A quién ofrendamos el sacrificio? ¿Por qué la necesidad imperiosa del rito? ¿Por qué ser—como diría Saint-John Perse— la mala conciencia? ¿Será, como decía Sor Juana, la esperanza, una dilatada muerte? Tal vez no haya respuestas, pero sí actos. El contemplativo desarrolla una acción continua que nos fatiga; es tal el vértigo de la visión que obliga a la acción, y la poesía es, sobre todo, hacer. ¿Hacer qué? Hacer que lleguemos a ser lo que realmente somos y somos lo que alcanzamos a hacer, no lo que pensamos que somos. Esto lo dijo estupendamente bien Octavio Paz. Quizá a partir de aquí, de esta intimidad radicalizada, es como podamos llegar a la raíz, y una vez ahí, pensar la rosa que queramos hacer florecer en el poema que es el mundo. Huidobro se nos vuelve profeta. Los mil demonios tendrán aún que zapatear muchísimo.

12. Del libro *La santa*: poema III, de la serie Poemas morales.

III (*La santa*)

Como la escamosa situación del pez
cuando se pone a leer los periódicos
y descubre horrores, devastaciones,
la estupidez que flota
sobre la superficie de las aguas,
sobre su cabeza
con el mismo brillo del gancho y del arpón,
con sus mismas consecuencias royendo el hueso de la estabilidad,
carcomiendo el punzón que humedece la hoja donde no se escribe,
donde los barcos se hunden
en un camino que se pierde entre los rostros
y desgarrar con sus filos
la delicada piel de la conciencia;
la misma con que el pez hojea las páginas del diario
y se queda mudo, grave, en su pecera
bajo la vigilante presencia de los gatos.

Este poema me llevó a varios puertos. La frase melódica se tensó permitiendo el acceso a la pausa dramática que va punteando no sólo la respiración, sino la

tesitura de la voz que exige el poema. Me permitió la incorporación de personajes narrados en el poema. *Álter egos* que son celebrados en el discurso lírico del texto. Valió para establecer una justa dosis en cuanto al lenguaje metafórico con respecto a la historia y a la sensación que presentifica el poema. Fue un puente que remarcó una orilla y alcanzó otra. Fue el pasaje de un libro compuesto de plurales series a otro cuerpo más ceñido y de una agudeza testarudamente vertical. Este párrafo, de carácter explicativo, me deja fuera del texto y me invita a la ficción analítica. Juegos de pirotecnia no exentos de riesgo.

PERÚ, 1959. Ha publicado: *Antes de la muerte* (1979), *Homenaje para iniciados* (1984), *El chico que se declaraba con la mirada* (1988), *Symbol* (Princeton, 1991), *Cor cordium* (Amherst, 1995), *Santísima Trinidad* (1997), *Historia francorum* (1999), *Santa María* (Lima, 2001), *El corazón zanahoria* (Piura, 2002), *Eucaristía* (Buenos Aires, 2004). Estudió literatura en la Universidad de San Marcos. Formó parte de los grupos La Sagrada Familia y Hora Zero, y fundó y dirigió el movimiento Kloaka en Lima. Una antología de su obra es *Dolores Morales de Santibáñez* (2006).

1. La memoria más lejana de mi aproximación a la poesía ocurrió durante unas vacaciones de verano en Lima –yo vivía en Piura– cuando contaba unos siete años de edad. Sucede que mis hermanos mayores eran adictos al rock and roll y por eso inspirado en *Multiplication* una canción que ahora no recuerdo si era de Paul Anka, Fabian Forte o Elvis Presley, o ninguno de los anteriores sino de algún otro cantante de esa época –estamos hablando de 1963 o 1964– me dejé llevar una buena mañana por una especie de libre asociación de palabras, con cierto sentido lúdico pero que al mismo tiempo quería significar algo. Escribí tres distintos temas –imposible recordarlos hoy– que no eran canciones, pero tampoco poemas –yo no tenía idea de la poesía entonces– de los que sólo me queda la sensación de un descubrimiento del lenguaje y su cualidad de ser manipulado. Pero eso duró un día. Recuerdo que con indudable alborozo se los mostré a mi madre y ella tras leerlos, sonrió benevolente y yo guardé esos papeles en algún cajón del escritorio y después me olvidé por completo de ellos, sumergido en el fútbol y en las cow-boyadas que armaba con los patas del barrio. Así pasaron varios años hasta que otra de esas raras mañanas encontrándome sentado en mi carpeta de cuarto de secundaria en el colegio San Ignacio de Loyola de Piura, y nunca sabré porqué, de pronto abrí mi block y escribí unos versos –ahora sí quería que fuera un poema– llenos de rabia y odio contra todo lo que me rodeaba. Corría el invierno de 1971, yo acababa de cumplir quince años y naturalmente atravesaba uno de los primeros infiernos de la crisis adolescente. Para más señas el poema se titulaba *Mundo* pero yo jamás había leído poesía, ni sabía nada de ella ni me interesaba tampoco. Realmente mi vida en ese entonces era el rock y las chicas lindas del barrio, sobre todo una –la más hermosa claro– de la cual yo estaba perdidamente templado, pero platónicamente por supuesto, y sufriendo como un condenado ya que ella jamás me hizo caso, sólo se limitaba a escuchar por teléfono mis apasionadas declaraciones de amor. Evidentemente esta situación tenía mucho que ver con el desajuste frente al mundo que yo padecía, agrandando enormemente la desolación metafísica y la desesperante sensación de no saber porqué ni para qué diablos estaba yo en esta vida. Mis únicos recuerdos poéticos –si cabe el térmi-

no— se circunscribían a un mediodía de un par de años atrás en que mi padre se apareció en la casa portando una grabadora a caset —una revolución a la sazón— y para probarla cogió de su considerable biblioteca un libro de García Lorca y empezó a leer el “Llanto por Ignacio Sánchez Mejías” que sencillamente me rompió la cabeza. Mi padre era un abogado y profesor universitario quien me instó hasta cansarse para que yo leyera, pero a mí eso me importaba un comino, como dije preocupado en sacar en la guitarra la última canción de CC Revival o de Santana para tocarla con los patas en la esquina y conquistar a mi inalcanzable Beatriz. Otro hecho importante fue el descubrimiento de Vallejo en el librote de Moncloa, que mi padre a veces dejaba en su mesa de noche. Un día se me ocurrió hojearlo y la conmoción fue estrepitosa, al punto que me contagió el virus de la poesía. También tuvo que ver —al final del año escolar— mi encuentro con Bécquer, en el curso de Literatura española, dictado por un curita llamado Charlie Ruidavest que era un apasionado de la poesía. Es decir, con Vallejo y con Bécquer ya estaba completo el cuadro clínico del adolescente perdido para siempre entre la angustia existencial y el desamor, atribulado aprendiz del extraño oficio de componer versos. Pero lo que sí es verdad, es que desde aquel texto denominado *Mundo* y otros parecidos, mi interés en la poesía fue en aumento y mi autoidentificación como poeta fue inmediata. Quizá era la crisis de la adolescencia, pero yo me sentí muy bien reconociéndome como un poeta, al punto que ya no me importó absolutamente nada, sino serlo, allí mismo y de una vez y para siempre.

2. Por aquel entonces, leí a Antonio Machado, influido por el disco de Joan Manuel Serrat. Y por la visita a Piura de una delegación poética de lo que se llamaba la Embajada Cultural de San Marcos, descubrí a unos poetas de carne y hueso en el Teatro Municipal de mi ciudad natal —Washington Delgado, Carlos Germán Belli, Arturo Corcuera, Francisco Bendezú, José Watanabe, entre los que recuerdo— y por una entrevista de César Lévano en *Caretas* hacia 1972 a Antonio Cisneros. Empecé a buscar libros de todos ellos. Pero como en Piura no había nada, se los encargaba a mi padre en sus viajes a Lima. En la biblioteca de él, eché mano a la colección de clásicos Jackson donde leí buenas cosas de poetas latinos, ingleses y españoles en sus respectivas antologías. Y encontré *Poesías completas y homenaje* de Javier Heraud convirtiéndome en devoto suyo. Justo cuando salí de la secundaria se abrió en Piura una sucursal de la librería Studium de modo que me volví un asiduo rebuscador de sus estantes de poesía. Allí compré dos antologías que fueron fundamentales para mí: la de José Olivio Jiménez sobre la poesía hispanoamericana contemporánea —primer deslumbramiento con Borges, Huidobro, Lezama Lima, J. J. Tablada, Pellicer, Villaurrutia, Gorostiza, Paz y Parra— y *Estos 13* la selección de la joven poesía peruana del momento (1973) debida a J. M. Oviedo. En las vacaciones de julio de ese año hice un viaje a Lima y en la librería de Juan Mejía Baca me pertreché de todos los números de *Haravi* (la inolvidable revista de poesía que dirigiera heroicamente Francisco Carrillo) que pude, así como de *Los Nuevos* de Leónidas Cevallos sobre la generación poética peruana de los sesenta, y las traducciones de *Visor* que iban desde Rimbaud, los surrealistas, hasta Mallarmé pasando por un tipo llamado Lear o los poemas manzana de Joy-

ce. También por esos días había salido en Lima la segunda edición de *Reinos* de J. E. Eielson y una traducción del *Mauberley* de Ezra Pound. La revistas *Hipócrita Lector* y *Creación & Crítica* de Lima. *Contranatura* de Rodolfo Hinostroza, *Hotel del Cuzco* de Pablo Guevara. Y durante todo 1974 la *Obra poética* de Borges que me prestó Sigfredo Burneo, un excelente poeta y amigo piurano de aquellas tardes. La versión de *Las flores del mal* de Nydia Lamarque para Losada de Buenos Aires. Un tomito del Centro Editor de la Argentina *Poesía del siglo xx*, donde leí por vez primera a Eliot, Ungaretti, e. e. cummings, Dylan Thomas. Las *Versiones & Diversiones* de Octavio Paz (alucinación con Nerval, W. C. Williams, Apollinaire, Michaux y Pessoa). *Vuelta a la otra márgen* de Lauer y Oquendo (epifanía de Adán, Oquendo de Amat, Moro y Westphalen). También puedo mencionar *Cosmopolitismo y disensión* (beatnicks, escuela de New York, renacimiento de San Francisco, *Black Mountain*), antología de poesía norteamericana de Alberto Girri en Monte Ávila de Caracas, *Poesía en movimiento*, la famosa selección de poetas mexicanos debida a Paz, Pacheco y Aridjis (allí me encantó José Carlos Becerra). Y la de poesía cubana de José Agustín Goytisolo (una memoria para L. R. Nogueiras). Hubo textos críticos importantes verbigracia *Estructura de la lírica moderna* de Hugo Friederich o *Figuración de la persona* de Julio Ortega (allí descubrí “Los burgueses son bestias” de Pablo Guevara). Es decir, yo devoraba sin orden ni concierto todo lo que estuviera a mi alcance, con el fin de conocer la *manera* de los poetas que nos antecedieron en el uso de la palabra. Fue un proceso que allí empezó y que –naturalmente– continúa hoy día. Sinceramente creo que uno no inventa a sus precursores, o sea, ése es el mar en el que salimos a navegar, lo que sí creo es que uno va perfilando un gusto, una tendencia y quizá así explique la procedencia de su propia poesía. Por otro lado, mi imaginación acerca de mis posibles lectores siempre ha sido –me parece– muy abstracta. La verdad es que sólo he pensado en un lector (o mejor dicho lectora en concreto) cuando he compuesto un poema de amor para una determinada mujer. Creo que uno escribe para el mundo. Yo parto de una necesidad expresiva, me preocupo de culminar el poema y disfrutarlo, lo demás ya no es asunto mío, y esto lo digo sin ninguna soberbia. Simplemente sucede que una vez terminado el poema, ya no me pertenece, sino a los lectores; pero como repito, se trata de un incógnito y abstracto mundo para mí. Y creo que eso es lo bonito: lanzar una canción al viento para que sea escuchada por quien y por donde quiera que sea. Claro que todo poeta desea que su poesía sea captada por otra humana sensibilidad.

3. En mis primeros tiempos yo tenía una gran voluntad por escribir. Y no me reconocía en ninguna voz cuando escribía, ni siquiera en la mía. Testimonio de esto es –supongo– mi primer cuaderno *Antes de la muerte* (1979), reflejo de mi aprendizaje y lecturas de aquellos días. Cuando pasó un tiempo y en lo personal me sucedieron algunas cosas como la muerte de mi padre y el rompimiento de una larga e intensa primera importante relación amorosa, fue que de súbito me sentí dueño de mi propia voz. En ese instante compuse dos libros *Homenaje para iniciados* y *El chico que se declaraba con la mirada*, ambos escritos en el verano y otoño de 1984. Pero fue realmente con *Symbol* –verano de 1990– cuando escuché

el famoso dictado de una voz interior que me entregaba cada verso. Allí percibí que me abría paso a través de un lenguaje que era totalmente mío y una especie de descubrimiento. Una epifanía. A partir de entonces me he dedicado a computar ese ritmo. En definitiva, a mí los versos me vienen como una secuencia fónica. Se trata de un sonido que se va acomodando rítmicamente a la disposición del poema en la página en blanco.

4. En mi primer cuaderno *Antes de la muerte* se me ocurrió hacer una poética con el nombre de *Estudio de poesía* que sobre todo quería fusionar en una sola experiencia poesía y política, al compás de la tremenda agitación social y política que uno vivió en el Perú después de la caída del reformismo velazquista, durante la dictadura fascistoide de Morales-Bermúdez y la respuesta de las masas explotadas, en la segunda mitad de los setenta. En mi siguiente libro *Homenaje para iniciados* (1984) propuse un arte poética como las palabras del idiota de la familia, intertextualmente llamado *Benjie* y jugando con unos raros e ininteligibles sonidos que pretendían provenir del inglés. Quizá mi idea era plantear que la poesía es ese *no sé qué que queda balbuciendo*. Hacia 1987 pasé una semana en una clínica, debido a una crisis psicótica y a la salida compuse una página en prosa que se publicó como noticia en el colofón de la *plaquette Insane Asylum*. Allí entreveía las delicadas relaciones entre *locuacidad* y *locura* y su vinculación o no con la poesía. En *El chico que se declaraba con la mirada* (1988) a lo largo de los poemas en prosa que lo conforman me problematizo sobre el asunto de escribir y su validez o no, su sentido o su inutilidad. Y el mismo libro en sí, queda como metapoético testimonio de esa crucial interrogante. A fines de los noventa ha sido con *Eucaristía* (2004) que de hecho he escrito poesía que reflexiona sobre la propia poesía y su plasmación en el poema. En gran medida el tema de ese libro es la poesía, entendida como un ágape y de ahí el título. Claro que la historia, la religión y el amor también ponen lo suyo en ese *concierto animal* que quieren ser esas páginas de puro lenguaje.

5. Me parece que de una u otra manera, siempre es la primera persona quien habla en mis poemas. En mi caso el “yo” jamás es una licencia retórica. Toda la vida he escrito tratando de expresar lo que yo he sentido o percibido, y sí, de la manera más cierta posible.

6. Cuando empecé a escribir sintonicé con los poetas peruanos anteriores a mi experiencia vital, y también con algunos españoles e hispanoamericanos. Después he tratado de leer poesía en otras lenguas, por ejemplo a los grandes simbolistas franceses, pero siempre con diccionario y ediciones bilingües. Lo mismo podría decir de los poetas anglo-sajones, aunque mi cercanía con el inglés fue mayor. De modo que Pound, Eliot y Ginsberg fueron en muchos momentos mis compañeros inseparables. Entonces establecía distintas sintonías. Pero básicamente puedo decir que desde el Coloquialismo recibido en herencia por la tradición anglo –el *Modernism*– me inscribí en mis comienzos en lo que ha dado en llamarse la poesía conversacional hispanoamericana (y española), sencillamente porque ese es el

lenguaje en el que uno nació a la poesía. La obra de Ernesto Cardenal, Enrique Lihn, Jaime Sabines, Jorge Eduardo Eielson (aunque originariamente viene de otras fuentes, *Habitación en Roma* sí estaría en esta nota), Antonio Cisneros, y *No me preguntes como pasa el tiempo* de José Emilio Pacheco, *Taberna y otros lugares* de Roque Dalton, fueron escrituras que uno disfrutó. Y también *Blanco Spirituals* de Félix Grande o *Así se fundó Carnaby Street* de Leopoldo María Panero. *La Centena* de Octavio Paz en su particular estilo que no es *strictu sensu* conversacional. Pero el mayor impacto que se produjo en mí ocurrió con *Vox Horrisona* de Luis Hernández y *Contranatura* de Rodolfo Hinostroza, en este ámbito. *Cuaderno de quejas y contentamientos* de Marco Martos y *Ciudad de Lima* de Mirko Lauer también pusieron lo suyo. Y sin duda *En los extramuros del mundo* de Enrique Verástegui. O libros que no me gustaban pero tenían algo —precisamente en ello— que me atraía, *Kenacort* y *Valium 10* de Jorge Pimentel y *Un par de vueltas por la realidad* de Juan Ramírez Ruiz. Esta ha sido la historia de mis lecturas y mis preferencias personales en los años formativos. Con el tiempo, mis opciones han ido cambiando. Y de allí que a partir de los ochenta tenga un creciente interés en otro tipo de poesía, quizá por mi redescubrimiento en esos días de José María Eguren. Por ejemplo, la tríada Mario Montalbetti-Carlos López Degregori-José Morales Saravia; y en el espacio latinoamericano, Raúl Zurita, y por supuesto más atrás (y siempre) el gran José Lezama Lima. En los últimos días de 1989 y durante el verano de 1990 compuse los poemas de *Symbol* que estarían dando testimonio de ese nuevo interés en el lenguaje. Y a partir de allí el camino se me abrió hasta *Lauderdale* y *Eucaristía* pasando por *Cor Cordium*. Lo bacán para mí, fue el descubrimiento en Lima, de la muestra denominada *Medusario*, que constituía el primer talán de la nueva poesía latinoamericana, después del conversacionalismo. Lo increíble fue encontrarme con algunos puntos de contacto entre la búsqueda de varios poetas allí incluidos y la mía propia. Comprendí que esto era algo que estaba en el aire, ya que yo no había tenido sino muy escasa de lo que venía sucediendo en un importante sector de la poesía del continente. Sendas y electrónicas esquelas personales de Roberto Echavarren y de José Kozzer —cuando salió *Eucaristía* en Buenos Aires (julio 2004)— y la lectura conjunta realizada allí —*Estación Halógena*— con Eduardo Espina y Reynaldo Jiménez me hicieron sentir parte de este movimiento neobarroco o neobarroso con el cual he simpatizado desde entonces.

7. Francamente la lección que yo quisiera ofrecer es de libertad y de belleza. Es decir un deseo de *ir más allá* —como dijo Vallejo— en esa búsqueda apasionada de lo bello cristalizado en el lenguaje. Amo la materia fónica de la palabra y su ritmo convertido en la secuencia de la frase y los versos. Esta sería mi consigna para los nuevos poetas y para la comprensión de los sugeridos lectores.

8. Le concedo al poema el papel que siempre ha tenido desde que entendemos la poesía en términos modernos. O sea, ninguno. Quiero decir: ¿A quién le interesa un poema? A un muy reducido grupo humano sea en cualquier país o lengua. Sin embargo lo interesante es que la poesía no muere, sigue renaciendo constante-

mente en nuevos corazones. La sociedad moderna o posídem va en un rumbo que –aparentemente– es proclive a la desaparición de la poesía. Está claro que –en líneas generales– a los grandes consorcios y corporaciones del capitalismo cibernético a escala planetaria le importa un comino la poesía. Pero nadie sabe, porqué ella sigue incólume en el alma de cierta gente. Este es un enigma, el gran misterio que entraña su propia existencia solitaria. Configurar belleza por la palabra. Y una canción frente a la muerte. No hay más. Es el único comentario dignamente humano a nuestro corto plazo por aquí. Sencillamente porque la poesía es como el amor. Nace y vive sin que ningún motivo racionalmente computado lo genere. En ese sentido está a años luz de toda racionalidad civil (o militar). Es el aire, o el viento que pasa y se va, pero ahí está.

9. Actualmente mi poesía busca un nuevo sonido en lo que yo llamaría la penumbra del lenguaje, porque no ocurre en la luz ni en la sombra del mismo. En esa penumbra yo me siento cómodo, enhebrando el fraseo en un punto intermedio. Quiero decir, no estoy en la total claridad, ni tampoco en la suma oscuridad. Lo que hago es trabajar en una zona entre luces en la que hay algo de hermetismo pero también la seguridad de ciertas cosas que deseo decir. La respiración es algo fundamental para mí. Sin ella no habría poesía. La respiración es el ritmo por donde voy encontrando la frase, la imagen y la secuencia fónica. La visión acompaña a la respiración, en el sentido *visionario* que yo le doy, de ir más allá, de traspasar a través del tiempo lo que mis ojos ven en el telescopio del lenguaje, si así puede decirse.

10. Evidentemente uno es producto de la sociedad concreta que le ha tocado vivir. Mi niñez y primera adolescencia en Piura marca una buena parte de mi poesía. Igualmente la juventud socialista de mis días sanmarquinos a fines de los setenta. Pero creo que la verdadera patria de uno es su lenguaje. Definitivamente un poeta es y debe sentirse siempre como un ser humano, antes que perteneciente a cualquier sociedad o nación geográficamente determinada. Siempre me ha gustado esa frase de Rodolfo Hinostroza que dice: “Algo me dice que cuando muera no sólo dejaré de ser peruano”. De eso se trata, por ahí va la cosa cuando pienso en las a veces delicadas relaciones entre localismo y –digamos– mundismo.

11. Como se desprende de lo que he venido diciendo, el poeta –según mi criterio– siempre es un solitario al margen. Desde este punto de vista estaría de acuerdo con Parra. Y justifico ese “sentido de la realidad de los mil demonios”, basta señalar la violencia cotidiana en la que (sobre) vivimos. Pero yo quiero creer en esa otra realidad que nos brinda el lenguaje. La poesía siempre ha de ser la salvaguarda de las palabras de la tribu. *La tribu humana* como quería Pound. De este modo, la poesía sería el más verdadero de los lenguajes, la más cierta de las expresiones. Lo que pasa es que –según percibo– la poesía es cada vez más un especializado artefacto (no en el sentido parriano) sino como artilugio o artificio de la escritura, *pharmakos* como dice Derrida interpretando a Platón. Creo en ese ámbito aparte que es el recinto sagrado de un poema.

12. Elijo uno que he escrito recientemente. Este texto representa mi búsqueda actual y con él he descubierto –una vez más– la infinita posibilidad de la música, el fraseo y el anhelo de un nuevo lenguaje para nuestra poesía:

Stretti

1

Aguas parpadeantes inquietas avanzan
Sus pájaros planean y sucumben ante
El fragor del súbito sol en penumbra dorada

Silbidos variopintos abren la tersura
De intocado pétalo albur de la estación
Dársena que visito sólo por mojarme

En el pecho del petirrojo desaparecido
Y siguen los cantos en pluma leve
Junto a innombrados tallos removidos

Es el viento inmigrante clandestino
Flameantes verdes nuevecitos y su
Fragancia imperceptible en la ribera

Suavísimo repliegue ondula delicado
Arrullo del murmullo chullo en la
Frontera gotas me salpican en la orilla

2

Ruma de hojas enhiestas arriba
Remos reman rubios y soleados
Plenitud muscular la espuma atrás

Polinización de atardecer cantos
Por doquier inusitados cada
Uno en su nota se concentra

Y es feliz en la helada brisa
Diminuta brizna crin de la yerba
Sol silente trina entre su vuelo

Amor abrigo trenzado a estos versos
Lupinas parvas orladas en Piedra
Horadada ya no volví a la esquina

Se escurre el tiempo stereo
Haz noctámbulo y rutilante ya
Viene en ti su soñado desatino.

(Collingswood, N. J. 2 de enero de 2006)

PERÚ, 1960. Es autora de los poemarios *Memorias de Electra* (1984), *Placer fantasma* (Premio de Poesía Asociación Peruano-Japonesa, 1993), *Ónix* (2001), *Pez* (2005) y *Marfil* (inédito). Estudió en las universidades de San Marcos (Lima) y Columbia (Nueva York), donde obtuvo el doctorado en Literatura Latinoamericana en 1996. Traducciones suyas de Sylvia Plath, Edward Dorn, Diane Wakoski y AI se incluyeron en la *Muestra de poesía norteamericana contemporánea* (Lima, INC, 1987); sus más recientes versiones de Wakoski y Allen Ginsberg aparecen en *Abyssinia: Revista de poesía y poética*, de Buenos Aires, y *Pelicano*, de Lima. Ha traducido también el volumen *Diosa de las Américas. Escritos sobre la Virgen de Guadalupe* (Nueva York, Random House, 2000), compilado por la escritora chicana Ana Castillo. Como ensayista, ha publicado el volumen *Soberanía y transgresión: César Moro* (Lima, Fondo Editorial PUCP, 2007), y editado, junto con Rocío Silva-Santisteban, la antología crítica *Nadie sabe mis cosas. Reflexiones en torno a la obra de Blanca Varela* (Lima, Fondo Editorial del Congreso, 2007). Actualmente es profesora en la maestría de Escritura Creativa en Español de New York University.

1. Me parece que mi opción por la escritura tiene que ver con un sonido: el teclado de la máquina de escribir de mi padre, un apasionado cronista deportivo y comentarista radial. Por eso diría que siempre he tenido el oído pegado a las palabras, a sus inflexiones, a su música, pero también a su textura, a su forma, a su color, incluso, como en el maravilloso soneto “Voyelles” de Rimbaud. De chica escribí precisamente unos sonetos imitando los que solía leer en *El tesoro de la juventud*, pero de aquella aventura sólo recuerdo un curioso endecasílabo: “Rosa clandestina entre su corola”, y la cara sorprendida de papá, quien le dio a *clandestina* un cariz político, cuando en realidad me estaba refiriendo al rostro transfigurado de Santa Rosa de Lima. Ya en la secundaria, mi primer amor fue Vallejo y el segundo, Abraham Valdelomar; de ambos me conmovían la melancolía y la ternura al hablar de la casa familiar. Finalmente, mi ingreso a la Universidad de San Marcos en 1977, mi asistencia a los talleres de poesía y el contacto con los jóvenes poetas que circulaban por el Patio de Letras, me animaron a leer y escribir poesía de manera más consistente y por supuesto, menos inocente, también.

2. Un descubrimiento fundamental a los diecisiete años fue Camus; sus ensayos tempranos de *El revés y el derecho*, y su novela *El extranjero*, me acercaron a temas cruciales como la enfermedad, el sinsentido de la existencia, la muerte, que después yo misma empecé a explorar en mi poesía. Creo que de allí nace también mi fascinación por universos literarios intensos y desafiantes; por buscar –y en-

contrar— autores que me hablan desde un estado raigal de la conciencia, como en un monólogo afebrado; que me muestran el delirio del cuerpo hecho palabra. Aquí la lista es larga, pero definitivamente incluye por lo menos a Novalis; Dostoyevski; Lautréamont; Rimbaud; Poe; Trakl; Artaud; Vallejo; Faulkner; Duras; Varela; Plath; Pizarnik. Con ellos dialogo todavía hoy.

3. Tu pregunta me recuerda a ese verso de Pizarnik: “No puedo hablar con mi voz sino con mis voces”. Te lo digo porque en cada poemario, he ido configurando una persona que responde de manera distinta, con su propia mirada y entonación, a cada circunstancia histórica pero sobre todo, vital, que le sirvió de impulso. Esto se ve tanto en el modo que articulo el lenguaje de los poemas como en el tono emocional que marca su recorrido en el conjunto. Lo que en cambio persiste son las mismas interrogantes, las mismas exploraciones en torno al deseo, el cuerpo, la palabra, a su presencia y su desmaterialización, en medio de la lucha incesante —y a veces, inútil— por permanecer. Me parece que en mi caso viene primero el ritmo, un cierto sonido que persigo y con suerte encuentro a través de un lenguaje que aunque elíptico, en general es más bien austero con las imágenes. Lo que me interesa es ensayar distintos registros, diversos puntos de intensidad.

4. Pues yo creo que sí. Incluso en mi primer conjunto, *Memorias de Electra*, tan vitalista y desenfadado en apariencia, asoma ya el otro lado, el escéptico-reflexivo, en dos poemas donde casualmente me interrogo sobre la validez —o no— de la escritura: “Poética” y otro que empieza, “Somos este tiempo inconstante...”, ambos incluidos en la sección “Sólo nuestros cuerpos voraces”. Entonces, mi respuesta parece apuntar a la imposibilidad del poema y a ese vacío de inmediato le opongo la violencia y la furia, en los cinco textos de la sección siguiente, “Para romper con todo”, que por mucho tiempo fueron lo más arriesgado que escribí, hasta que volví a experimentar con ritmos y formas extremas en mi último libro, *Pez*. Allí también hay varias estancias donde la voz poética se pregunta por la capacidad de la palabra para nombrar —y transformar— la realidad; donde se avanza desde la confianza inicial en el verbo (“Embrión de niño poema en embrión”), a la duda (“¿Adónde la palabra con su mínima lengua su conciso latido invertebrado?”), al deseo (“Si el cuerpo y la palabra fueran hoy / por fin uno mecido en mi regazo”). Al fin y al cabo toda poesía es siempre —también— metapoesía, ¿no?

5. Creo que de algún modo he transferido a mi poesía el consejo de Cortázar para el narrador en primera persona: hablar desde el yo me asegura una identificación absoluta entre emisor y mensaje y también acentúa la complicidad entre poeta y lector. Pero ojo que ese yo no siempre identifica a la autora con la voz; más bien me permite jugar con la máscara confesional y crear así una variada gama de posibilidades. Para darte un ejemplo, en *Memorias de Electra*, me creé un yo masculino para el primer poema, que se inicia con el verso: “Soy un hombre”, y luego una voz homoerótica para el tercero, que comienza: “Amo a esa mujer”. Más adelante, en *Ónix*, ese yo fictivo me permitió hacer hablar a fascinantes mujeres de la saga literaria y familiar, como Santa Teresa de Jesús, Leonora Carrington,

o hasta una abuela que nos cuenta de su encuentro con el viajante extranjero y seductor. Pero también me gusta mudar de perspectiva, asumir la tercera persona, como en el poema “Invierno”, de *Placer fantasma*, dedicado a Sylvia Plath, o ensayar una voz colectiva, como en ciertos pasajes de *Pez*. Digamos entonces que suelo arriesgarme lo suficiente como para evitar la fijeza del yo y, de paso, desconcertar limpiamente al lector.

6. Compartí brevemente el espíritu disidente, de radicalización y ruptura del lenguaje y las formas, que animó la oleada neovanguardista peruana de los ochenta, con poetas como Roger Santiváñez y Domingo de Ramos, integrantes del movimiento Kloaka. Se trató de una propuesta que intentó ir más allá del ámbito poético a fin de intervenir en lo político o, en todo caso, en el campo –bastante alicaído– de la moral. Posteriormente encontré en otras poetas de mi generación, a las que de paso me une una gran amistad, el mismo interés que yo en nombrar, desde una conciencia alerta y con mecanismos poéticos diversos y originales, el malestar de una cultura profundamente patriarcal, verticalista, esquizofrénica, como la peruana. Puede decirse entonces que de manera espontánea he sintonizado con escritores importantes de mi generación.

7. Se ha dicho que la poesía escrita por las mujeres es uno de los aspectos más interesantes de la década de los ochenta; también se ha leído e interpretado esa poesía desde diversos ángulos con un cierto nerviosismo que a veces la pondera y otras intenta minimizarla en el espectro. Yo prefiero simplificar el panorama y preguntarme por el impacto que mis poemas puedan haber tenido en determinado individuo, en aquel lector o lectora de mis libros o asistente a uno de mis recitales poéticos. Me emociona pensar en el universitario limeño que después de una lectura se me acercó con un ejemplar de *Memorias...* forrado en vinifán para pedirme un autógrafo, o en aquella señora uruguaya que en el teatro Lumière de la ciudad de Canelones, se conmovió al oírme leer el poema “Ya no hay vaho” de mi nuevo conjunto, *Marfil*. También me hace ilusión imaginarme a las parejas reunidas frente a un verso mío, “Tímido como siempre en el primer abrazo”, escrito sobre un muro del Parque del amor de Miraflores. Tampoco me interesa pedir más.

8. Está visto que “nuestro plazo en el globo” se acorta cada vez más. Allí están, para probarlo, el documental *An Inconvenient Truth*, de Al Gore, o la hermosa película *Children of Men*, de Alfonso Cuarón, perturbadora visión de ese futuro apocalíptico que nos espera a la vuelta de la esquina. Sabemos, por el reciente informe de la Conferencia de Ecología Global, que para el año 2050, el globo terráqueo se habrá calentado lo suficiente como para que Groenlandia se deshiele, los mares se rebalsen y Nueva York se hunda. Esto para no hablar de la guerra actual; el control hegemónico de las corporaciones; los movimientos antiinmigrantes; la intolerancia y el fanatismo; el hambre. ¿De qué racionalidad hablamos en esta rápida carrera hacia la muerte? Cierro los ojos y oigo la intensa aguda luminosa verdad de ciertos versos, de ciertas palabras que a lo largo del siglo nos han venido advirtiendo que la materia humana se desgasta y se pierde: “Piedra

de sol”, de Paz; *España, aparta de mí este cáliz*, de Vallejo; “Fuga de muerte”, de Celan; *Mi piano azul*, de Lasker-Schüler, *Hiroshima, mon amour*, de Marguerite Duras: desoídas profecías; signos que brillan entre los restos del naufragio.

9. Para mí la poesía ha sido siempre una búsqueda solitaria, sincera, abisal; un mirarse hacia adentro para ir descubriendo preguntas, desajustes, cierta luz. Cada libro es por eso un buceo, un acertijo, una respuesta posible pero siempre distinta cada vez. Empecé interrogándome despiadadamente sobre el amor, hasta agotar el tema, exacerbarlo, y ahora me inclino dialécticamente al otro lado, para explorar el sentido y la verdad de la muerte. En medio, en ese tránsito breve y volátil del cuerpo y la palabra, a lo mejor van quedando poemas, chispazos iluminadores, dibujos o gritos en la sombra, negros presagios para conjurar el silencio.

10. Me fascina la promesa de la poesía como un espacio de libertad, al margen de cualquier condición –social, cultural, nacional– impuesta. En ese sentido, elijo la imagen de la poeta viajera, la que se mueve y explora, se desarraiga para recomponerse y nunca deja de indagar. Tal vez por eso siento que Nueva York, ese *playground for adults*, como la llama mi querido amigo Cedric, tierra de todos y de nadie, sea el lugar propicio para esa búsqueda y me parece que, por el momento, es aquí donde me interesa quedarme a jugar.

11. De joven, en Lima, creí en la capacidad de la poesía para efectuar un cambio a nivel de la conciencia: *romper con todo* como un modo de inaugurar una nueva actitud, no limitada por la ubicación de clase ni las normas que regían el devenir de una sociedad atomizada y corrupta como la peruana de ese momento. Ahora me resisto a participar en un proyecto colectivo, pero creo haber mantenido en cierto sentido ese activismo poético que me lleva, en primer lugar, a seguir confiando en la capacidad de la palabra –mi palabra– para crear espacios alternativos a partir de una mirada que evita cualquier tipo de complacencia. *Vivir en poesía* también implica entonces vivir atenta, cuestionando, y al mismo tiempo difundiendo la buena nueva poética: hacer oír esas voces de antes y de ahora, dejar que lleguen a los otros, ya sea a través de los ensayos y reseñas que escribo, o de las clases que enseño, o de los poetas que traduzco, o de los recitales y encuentros a los que asisto y organizo. Si no creyera en lo que digo, ¿cómo podría seguir?

12. Ahora tú y yo juntos hemos de remontar el río de la muerte

Mi cuerpo dispuesto al sacrificio se tiende en esta ara de metal que es la camilla helada en su quietud pero ardiente en el fluir que recorre mis piernas

Agua agua que se desliza brota de mi interior y se derrama

Huele a materia humana al miasma mineral que ha de traerte aquí a mí dormido despierto

Tu cuerpo solo viaja nada empuja hacia el canal abierto de mi carne

Tu cabeza de pronto colocada

Respiro respiramos violencia en la ranura vertical luego la huida:

Huyes huyes de mis entrañas de sus crípticas vueltas que semejan una oscura ciudad amenazada

Apareces despuntas y desatas el oblicuo cordón de nuestro pacto

Hijo mío naciente el esperado al fin eres por fin habrás de ser las formas que intuí cuando anidabas

Y es tu pecho húmedo contra el mío la evidencia del erótico pulso de la sangre crecido en mí y recreado a mi imagen y aun mi semejanza

Un sosías de mí y también otro semejante al padre y a la madre semejante a la especie que repite el constante el dulce apareamiento

Etéreo cielo altas humaredas que en el día de hoy juntos celebran al anunciado infante ya nacido:

Apaciguado está un instante el caos y ya asoma en el cieno una flor y en los escombros la palabra cumplida el nuevo fruto la música ventrilocua y canora

Pez que en silencio encarna y se aposenta infinito y minúsculo milagro río de cromosomas anudado por el azar el tiempo y la memoria:

Eres porque te sueño y te acaricio te imagino y moldeo y en ti nazco

Este es el último pasaje de *Pez*, libro que en realidad constituye un sólo extenso poema, donde a partir de una fecha clave, el once de septiembre del 2001, convergen y se entrelazan tres universos distintos: la ciudad de Nueva York, una mujer en la etapa final de su embarazo y el poema mismo, que se gesta y escribe en ese contexto. Al final de la travesía, en un mismo instante climático, confluyen el nado y la muerte y en ese contrapunto se fusiona también la experiencia personal y femenina con la historia social. Están la madre-poeta y la ciudad-madre, en un gesto que afirma la continuidad de la especie, en ese nacimiento de un nuevo ser que es, al mismo tiempo, un nuevo poema. Me entusiasma pensar que en medio de mi habitual escepticismo asoma de vez en cuando el entusiasmo; que he dejado la puerta entreabierta para empezar de nuevo a cantar.

CUBA, 1960. Estudio Licenciatura en Pedagogía, en la especialidad de lengua española. Es colaborador habitual de las más importantes publicaciones culturales cubanas y tanto poemas como trabajos críticos suyos han aparecido en varios países. Ha publicado los poemarios *El próximo que venga* (1986), *Estudios de cerámica griega* (1991), *Confesionario* (1993), *Descensional* (1994, autoedición), *Visitas* (1996), *Caminos de piedra* (2001), *Malecón Tao* (2001), *El extraño tejido* (2003) y *El maquinista de Auschwitz* (2004). Es coautor de la antología de poesía joven cubana *Retrato de grupo* (1990). Compiló y prologó la antología *La eterna danza: poesía erótica cubana* (2000). Ha publicado los volúmenes de ensayos *La maldición: una historia del placer como conquista* (1998), *Rupturas y homenajes* (1998) e *Historias del cuerpo* (2001). Obtuvo el Premio Nacional de la Crítica, por sus libros *La maldición* e *Historias del cuerpo*.

1. Creo poder recordar el primer poema escrito, aunque si toca verlo desde hoy apenas me atrevería a denominarlo con tal nombre. ¡Es que la frase de Aleixandre suena tan enorme y seria! En mi caso ese primer poema tuvo lugar mientras estudiaba el primer año del preuniversitario, era una larga imitación del modelo estrófico de *El cantar de Mío Cid* (que acabábamos de estudiar en clases) y buscaba impresionar a una de mis compañeras de aula; aunque no por motivos amorosos, sino para hacerle una suerte de regalo que la sacara de un momento de tristeza. Ella es una de las personalidades más impresionantes que he conocido, una verdadera líder de grupo, a pesar del cuerpo dañado por una poliomielitis padecida en la infancia, alguien de un entusiasmo arrasador y rostro bello. Me gusta incluir el rostro bello porque hablamos de una adolescente que vivía grandes aventuras amorosas, aventuras épicas a las que sucedían —como es común en la edad— derrumbes épicos. Bueno, pues durante uno de esos derrumbes le escribí aquél poema en centenares de versos que, sospecho o tal vez recuerdo, que era horrible.

Otra cosa es reconocerse uno mismo en diálogo con la poesía y aquí, sin embargo, aunque me es más difícil recordar una fecha exacta, creo haber entendido lo que me interesaba más o menos a los veinte años. Yo estaba en un taller literario, me atraía la literatura, leía con la energía de un leñador apasionado, adoraba mi reunión semanal de los miércoles (a la cual llevábamos, los talleristas, lo último escrito para debatirlo con nuestra asesora). Un día cualquiera visité el Hospital Oncológico de mi ciudad y, como una suerte de Gautama barato, descubrí un mundo de dolor que desconocía, al menos en la cantidad y variedad que entonces consumí o vi; poco más tarde brotó un poema al que di por título *El pabellón de los cancelados*. Creo que entonces nació ese reconocerse uno en diálogo con la poesía, del cual habla la pregunta, pues me invadió la idea de que escribir es un acto de

responsabilidad con el dolor, la verdad y, en general, la condición humana y sus obras.

2. De los muchos libros que devoré en esa “juventud del ejercicio poético” (dan ganas de suspirar después de una frase como ésta), nada me llenó de tantas cicatrices como la literatura del surrealismo francés, la gran poesía norteamericana de finales del siglo XIX y primera mitad del XX, así como la poesía rusa de finales del XIX y primeros años de la Revolución Bolchevique. Hablar exactamente de “libros” me resulta difícil, pues más honda me fue la huella de autores en cuyo caso mencionarían a Whitman, Maiakovski, Tzara, Eluard, Blok, Pound, Jeffers, Cummings, E. Dickinson, Peret, Soupault y tantos otros. Curiosamente, no fue sino después de tanto espíritu recibido en traducción que descubrí el sabor de la lengua propia: la poesía de los diversos cancioneros españoles, el *Romancero*, el esplendor del Siglo de Oro español y una larguísima línea que cerró, en aquel primer momento, con la Generación del 27 español.

3. Me lo he propuesto, aunque sea. Creo que en los últimos poemarios, al fin, soy más yo mismo, más despojado. Borges fue un maestro importante para esta lección (en especial, por sus tantas paradojas sobre la sencillez), pero también una reflexión del novelista cubano Alejo Carpentier acerca del compositor Erick Satie; decía Carpentier, en una de sus crónicas que durante años se había tratado de entender el secreto de Satie y que éste no era otro que la sencillez. No es poesía, pero creo que la música de Satie es una influencia también.

En cuanto a lo segundo, la dialéctica entre imagen y ritmo, en mi caso siento que hay un concepto (traducible a una imagen) que pareciera organizar tanto el ritmo como la estructura entera del poema. Un pedazo de construcción que “pide” las restantes piezas.

4. Formular una poética es sayo que me queda grande; admiro a quienes lo hacen, más estimo que nada tengo que adelantar en esta dirección. Sin embargo, mucho, muchísimo de cuanto escribo es una reflexión sobre el poema donde yo mismo soy el personaje que no sabe qué hacer con las palabras.

5. A decir verdad, más que con la primera persona, disfruto con la invención de una tercera persona detrás de la cual me oculto o con una segunda a la cual hablo como si fuese con mi imagen delante de un espejo. No sé cómo esto viene a cuento, pero recuerdo una anécdota de Maiakovski cuando lo censuraban por el uso (que algunos críticos, con deseos de desacreditar al poeta como ente político en un país socialista) excesivo del Yo; Maiakovski respondió que la asunción del “nosotros” nada significaba y puso el ejemplo del zar que firmaba con un “Nosotros, Nicolás II”. Desde este punto, esa tercera persona que me invento es más bien incierta, pues no es mucho lo que conozco de su “él” y ya se ve que la segunda es apenas una imagen de mí.

6. ¡Buena pregunta! Creo haber trabajado en la articulación (prácticamente imposible) de dos generaciones poéticas de mi país: la del grupo Orígenes (muy es-

pecialmente José Lezama Lima) y la de los poetas “conversacionalistas” de los sesenta del siglo pasado. No tiene apenas sentido, pues sería conciliar las preocupaciones del hermetismo poético y el trascendentalismo con las de otro modo de escritura donde se parte de que el poema es una estructura transparente y que intenta capturar experiencias colectivas. Trato de que mi poesía se mueva, a la vez, en estos dos niveles en apariencia contrapuestos. Encuentro mis mayores sintonías, en el sentido de que opero dentro de sus problemáticas, en dos José: Martí y Lezama. Pero ya que debo de abrirme a la experiencia de la lengua, entonces menciono a Cernuda, Lorca y Miguel Hernández, Darío, Borges, Quevedo, Santa Teresa, San Juan de la Cruz y el Arcipreste de Hita.

7. Confieso que me espanta un poco esto de sentir (o creer) que haya alguna lección que extraer de lo que hago, mas si existiera preferiría pensar que es la de la complejidad. Primero, por el intento de pendular entre dos tradiciones en las cuales hay tanta oposición. Segundo, porque mi certeza de que el poema es un problema de pensamiento lo aproxima al estilo de argumentar propio de los teoremas matemáticos. Tercero, por la abundancia de referencias a otros textos que, por lo general, me agrada sepultar. Cuarto, por la concepción del libro como un modo de arquitectura, lo que obliga a sentir la forma en la cual un poema “responde” a otro anterior o posterior (igual que si fueran completando las diversas caras de un prisma).

8. Un papel total, absoluto. Creo que la poesía es una forma de transformar la realidad dentro de la cual vivimos, siendo realidad ella misma. Explora territorios desconocidos, traduce vivencias o las crea, modela conducta, incomoda o complace al poder. Si tuviera que resumirlo, creo que la poesía se ocupa —en palabras de Canetti— de “combatir a la muerte sin proclamar el combate.”

10. Bueno, la pregunta encierra una certeza que me es difícil sostener: “crear espacios alternativos a los impuestos por nuestro tiempo”. Si estuviera seguro de haber conseguido eso... ¿Acaso es eso lo que tengo que conseguir? ¿Cómo saberlo? ¿Qué son esos “espacios alternativos”? ¿Valen la pena? Como se ve, es posible una larga cadena de contrapreguntas a ésta que ahora nos convoca. Ahora bien, si reducimos el sentido de la acción al solo ser un “creador de espacios” (que otra cosa no es el poeta), entonces sí me atrevo.

Toda línea que escribo brota de mi experiencia personal y nacional para retornar a ella. Como en un acto de antropofagia se devoran entre sí y restituyen de continuo persona, ciudadano, escritura y país. Pero no sólo he pretendido concluir con esto, sino que intento sincronizar la figura de estas coordenadas con el tiempo que me toca y la escritura de mi época (en términos de lo reconocible hoy como poema). Me place que la escritura sea un diálogo con las presencias de autores a los que integro a medida que me adentro en sus moradas o propuestas. La poesía como un maravilloso puerto renacentista al cual arriban viajeros con noticias del mundo y de donde parten aventureros a descubrir regiones nuevas.

11. Toda la fe, pureza y contaminación a la vez. Sí hay un sentido más “puro” dado que elegimos (o, cuando menos, tratamos) de colocar en el texto una palabra exacta y no otra; a fin de cuentas, ello no es sino la expresión de una confianza ciega en el potencial de la palabra para provocar estremecimiento (cuando no decir “transformación” dentro del otro). Hay contaminación, al menos en mi caso, pues ya conté las dos tradiciones que he tratado de enlazar; sólo que la contaminación, la mancha, suele no ser tan visible como la lepra, sino viajar sumergida, en la sangre, en las palabras o su relación con una u otra circunstancia de lo real: nuestras claves y secretos. Y la fe en el otro que todavía puede ser posible en la poesía va precedida por la simple fe en el otro: ¿es todavía posible? Creo que hay que preguntar, además, ¿para qué? Canetti dijo algo parecido a esto: “mientras la muerte exista cualquier gesto es una actitud”. Y la muerte existe y sus símbolos, sus portadores y también sus máscaras innumerables. Dolor, libertad, alegría, muerte, opresión, silencio, riesgo. Quedan galaxias de poesía aún.

12.

Librejecuciones

Con el repaso del teclado
clarifica, minucia.
Es como acariciar la barbilla
de Hegel que todo lo dejó escrito:
tesis, antítesis, síntesis.

Etapas o estaciones para el descanso
en el ascenso al sol
de una nueva metafísica.
En las alas de ese pájaro me eduqué,
atravesé los países futuros.

He jugado, lo mismo que un niño,
a soplar una pluma;
si cae al suelo, pierdo.

Eran países armónicos como
la construcción de una coral de Bach,
tejidos por arañas fulguraban
cual catedrales en el bosque.
(Dios no era visible, se dejaba adivinar tan sólo).

Regresar del niño alucinado al pájaro
y luego a Hegel empollando el cerebro
lo mismo que una madre-gallina:
sostiene con desesperación y tiene la comicidad
de lo patético extremo.

Oh, Dios, qué bella esta rotura
de las catedrales,
qué imponente la música de Bach.

El poema elegido, aunque perteneciente a *Caminos de piedra* (poemario publicado en el 2001), fue escrito cuando terminó la antigua Unión Soviética, en el año 1991. Es un juego de acertijos para el lector, pero basta con recordar que soy cubano viviendo en Cuba, el año durante el cual lo escribí, la referencia continua a Hegel como símbolo de “sistemas absolutos”, la burla a esa totalidad y la alegría por la rotura de catedrales. Par de versos como: “En las alas de ese pájaro me eduqué, / atravesé los países futuros”. son clave, así como el final, donde se apunta hacia la posibilidad de construir otra cosa con ladrillo amasado del desastre: “qué bella esta rotura / de las catedrales, / qué imponente la música de Bach”. Más difícil, o imposible, es saber que el contrafondo del poema es una entrevista a Marguerite Duras donde (igual a propósito del fin del mundo socialista) pronunció una frase terrible, pero llena de sentido: “tal vez la humanidad necesita sufrir más para hacerlo mejor en el futuro”. Fue un poema sumamente importante, pues encontré una manera de fundir (al menos así lo creo) un modo de pensar primariamente “filosófico” a una estructura “poética” en sí misma autosuficiente; o sea, que no se necesita de la adivinación de la circunstancia para que el poema “valga” por sí mismo y se sostenga sobre sus propios pies. Si lo miro al revés, entonces diría que traté de que el poema fuera un problema de pensamiento, en el mismo sentido que se da en las matemáticas al término “problema”. Me gusta creer que escribo en esa doble dirección simultánea, al tiempo que siento que los poemas son pequeñas arquitecturas calculadas para rebotar contra otras y formar la edificación final de un libro y (dado que he publicado varios libros) una secuencia. Quizás esto último sea lo principal, leerlos en tres niveles a la vez: texto, libro, secuencia, pues así revelan su verdadero sentido, lo que tengo de evolución y de permanencia.

Perú, 1961. Algunos de sus títulos publicados son: *Poemas no recogidos en libro* (1981), *Fierro curvo* (1985), *Castillo de popa* (1988), *El libro de las auroras boreales* (1994), *Señora de la noche* (1998) y *Declinaciones latinas* (1999). Su poemario más reciente es *Sakra Boccata* (México, 2006). Estudió el doctorado de literatura en la Universidad de Princeton, y es autor de varios estudios literarios sobre el mundo colonial y la formación criolla. También ha dedicado varios trabajos a la poesía peruana y a las tendencias y poéticas de las nuevas promociones. Su trabajo más reconocido es *Coros mestizos del inca Garcilaso: resonancias andinas* (Fondo de Cultura Económica, 1996). Es profesor de Literatura Latinoamericana en la Universidad de Tufts, Boston.

1. La historia se resume en una anécdota que he contado en alguna ocasión, pero nunca de forma escrita. Aquí va. Era el año de 1965. Yo estaba en mamelucos en el jardín de la infancia y me sobaban los dedos de la mano para contar mi edad. La maestra (siempre gigantesca, siempre hermosa en la memoria) necesitaba voluntarios para actuar en una escena sobre el Día de la Raza, como se le llamaba entonces al doce de octubre. A mí me importaba muy poco eso de las carabelas y Colón y los reyes de España. El mundo era un constante asedio de pasiones y una ominosa aventura diaria. Y sólo tenía cabeza para pensar en mi primer amor, una niña salida de las carátulas de las revistas o de los ensueños. Su nombre era Raquel, y su apellido, aunque lo recuerdo, no lo revelo para no sonrojarla, donde quiera que esté. Raquel, por ser la más linda, fue elegida para representar a la reina de España. Los demás papeles se fueron completando a regañadientes. Pero faltaba el principal, el de Colón, que debía usar bombachas y mallas de bailarín (sospecha de afeminamiento) para rogarle a la reina su apoyo en la empresa transatlántica y, eventualmente, ganar su aprecio (y quizá, en un golpe de gloria, hasta su admiración y su amor). Para mí ofrecerme a ser Colón fue como asumir lo que más tarde sería la vocación de la poesía: correr el riesgo de hacer el ridículo para estar más cerca de la belleza absoluta. A los pocos años Raquel se transformó en Ángela y yo había aprendido a escribir. Mi primer poema, a los diez u once años, se llamó así, como ella, “Ángela”. Pero la poesía la intuí mucho antes de saber escribirla.

2. Me conmovieron mucho los primeros versos que oí de los misales y los refranes populares que mi madre repetía. Mi primer contacto con la poesía fue, pues, con la poesía oral. Cantar con el sentido de las palabras. Eso me gustaba. Años más tarde, iniciando la secundaria, recuerdo entre brumas *Los heraldos negros* de Vallejo y su aspirina para sufrir acompañado. Me sirvió de mucho. Y continuando con

las musillas, esa rima de Bécquer que termina “Hoy la he visto, la he visto y me ha mirado... / ¡hoy creo en Dios!”. Pero se trata de tiempos antediluvianos. Una lectura más consciente de la poesía empezó a finales de la secundaria e inicios de la universidad: poemas de Cernuda, de Vallejo nuevamente (sobre todo *Trilce*) de Aleixandre, de Pablo Neruda y su explosión lacrimógena. Y, muy curiosamente, incluso para mí, la bastante abandonada poesía de Unamuno (“con recuerdos de esperanzas / y esperanzas de recuerdos / vamos matando la vida / y dándole vida al eterno / descuido que del cuidado / de morir nos olvidemos”). Mis gustos y preferencias se fueron ampliando rápidamente. De la tradición hispánica salté a la francesa (Rimbaud, Lautréamont, Laforgue y Baudelaire) y a la angloparlante (el primer Pound, el Eliot de *La tierra baldía* y los *Cuatro cuartetos*). Luego redescubrí “la otra vanguardia” y empecé a disfrutar a los poetas peruanos y latinoamericanos del sesenta y setenta. Para entonces, ya sabía de sobra que sería poeta por el resto de mi vida y que ya no se trataba de seguir imitando, sino de hablar con voz propia. Mi admiración por los poetas se ha ido volviendo más crítica con los años. Hoy pondría algunas de esas lecturas en la refrigeradora, para descongelarlas más tarde, como quien guarda un juguete querido que ya no usa mucho. Otras pocas, siguen visibles en mi mesa de noche y hasta en la biblioteca de mi baño de visitas.

Sobre si el poeta inventa a sus precursores o, más bien, imagina a sus lectores, creo que un poco de los dos. Depende de la edad del poeta y de su descreimiento hacia la aprobación de esa a veces cucarachesca especie que Cernuda llamó la humanidad.

3. ¿Y qué pasaría si uno se identifica plenamente con una voz ajena? Eso ocurre mucho cuando se es más joven. Creo que el secreto de la supervivencia poética es descubrir poco a poco que esas identificaciones siempre terminan siendo parciales y que hay algo que el otro no pudo decir simplemente porque vivió su propia vida y no la de uno. Ahí es cuando comienzan a surgir las novedades y uno se enfrenta al terror de tener que decir algo que nadie ha dicho nunca jamás. Somos hijos del romanticismo, después de todo, y todavía creemos en la originalidad. Pero no dejan por ello de tener presencia esos ritmos universales y comunes que Darío descubría en las constelaciones pitagóricas y Neruda en el oleaje del mar. ¿La imagen o el ritmo? Suelen venir juntas. De lo contrario, podríamos estar haciendo sólo música o sólo publicidad o chiste. En el mecanismo interior del poema la imagen y el ritmo son inseparables: una imagen es poética porque viene en un ritmo específico, en un ordenamiento preciso que dejaría de ser eficiente en el poema si cambiara una sola sílaba, una sola coma. Eso es lo que, en suma, se llama ritmo interior.

4. La tentación ha sido permanente. Buena parte de mis poemas son reflexiones sobre la poesía. Esto desde mi primer volumen publicado, *Poemas no recogidos en libro*, de 1981. Siempre entendí la poesía como una reflexión implícita sobre el lenguaje (¿cómo es posible decir esto de esta manera y no de otra?, ¿por qué romper con las fórmulas convencionales de la escritura cada vez que me enfrento al papel en blanco?). A veces la reflexión se hace explícita (como en las artes poéticas, que tengo varias) o está latente en el mismo decir que realiza la poesía

porque es consciente de ella, aunque no sea evidente. Decía una antigua y querida amiga que el mejor maquillaje es el que no se nota. Lo mismo con la complejidad del lenguaje poético cuando trasciende el artificio puro.

5. No creo que importe mucho el yo o el tú o el él o la ella. La poesía puede escribirse desde cualquier punto de vista. Solía comenzar mucho con el yo cuando identificaba (como muchos poetas en sus primeros pasos) el poema con la expresión genuina del sentimiento. Esa horrorosa etapa confesional por la que todos hemos pasado privilegiaba el yo porque necesitaba, quizá, hacerse notar ante el tú (la amada o el público de la posteridad) con perfiles claros y discernibles. Con el tiempo el yo quizá ya no precisa reafirmarse en cada poema. Tampoco sé si los novelistas son tan afectos a la primera persona, salvo que quieran crear otro monumento proustiano. En cualquier caso, sea novela o poesía, el pronombre y el punto de vista no garantizan por sí mismos ningún buen resultado.

6. Naturalmente, una de las más fuertes y duraderas sintonías establecidas desde muy joven fue con la obra de Vallejo. Ahí está prácticamente todo lo que viene después. También gusté mucho de la poesía de Eielson y de la de Belli. Con Pablo Guevara aprendí el arte y la importancia de renovarse. Y naturalmente, los grandes de los sesenta, como Cisneros e Hinostroza. Ahora bien, en términos de sintonías vitales, lógicamente que con los miembros de mi generación (no todos, menos mal). Con ellos pude establecer un diálogo franco, igualitario, y a la vez compartir estados de ánimo adolorido ante la patética situación que nos tocó vivir en los años ochenta en el Perú. Estuve cerca del Movimiento Kloaka, aunque también guardé distancia.

En cuanto a poetas de la lengua, en mi caso el castellano, disfruté y me emocioné con Garcilaso, con Góngora, con Rubén Darío, con el ya nombrado Cernuda, con Aleixandre, con Neruda, con Salomón de la Selva, con Joaquín Pasos, con Villaurrutia, con, con con, son tantos. Tenemos la inmensa suerte de pertenecer a una lengua que ha parido extraordinarios poetas, y en cantidad.

7. La pregunta, me temo, peca de generosa. La verdad, no creo inculcar ninguna lección de lectura y escritura en los nuevos practicantes y lectores. A duras penas puedo inculcármela a mí mismo. Yo escribo por el impulso de escribir, de construir mundos nuevos con las palabras, de alcanzar a Raquel o a Ángela o a mi mujer ya que cada segundo es un paso hacia la muerte. Si eso le sirve de lección a alguien, me alegro. Pero no es la intención inicial de la escritura. No en mi caso.

8. Depende de lo que se entienda por racionalidad civil y por el significado de nuestro plazo en este globo. Si lo primero se refiere a la aspiración de una sociedad más justa y armónica con la naturaleza, en que no haya muertos por desnutrición y en que las capas polares no se derritan en veinte años, entonces claro que estoy cerca de esta opción. Pero soy también consciente de que lo segundo, nuestro plazo en este globo, la conciencia inescapable de la muerte, nos rige y nos termina reduciendo a lo que siempre fuimos: nada. Entonces uno se pregunta ¿para qué

tanto esfuerzo? ¿Para qué luchar por el cambio y por hacer de este planeta un lugar más digno? La duda como tal puede ser legítima, pero llegar a la ataraxia de la inoperancia y la indiferencia, al descreimiento que algunos llaman posmoderno es, al menos para mí, dejar la poesía de lado, ya que por esencia la poesía es una propuesta de cambio, una esperanza de plenitud, de esa que muy pocas veces se encuentra en la vida. Creo entonces que si el mundo fuera mejor y todos los seres humanos pudieran alcanzar la felicidad, quizá la poesía no sería necesaria. Desgraciadamente, no es el caso. Lucho Hernández decía que “poesía es evitar el dolor”. Nada más cierto. El dolor está siempre ahí.

9. Trato de que sea cada momento. “Verso a verso”, como diría Serrat.

10. Naturalmente que todo poeta tiene rasgos comunes con otros poetas y rasgos absolutamente personales también. Parte de mi personalidad poética está cruzada por la experiencia peruana, que muchas veces consiste en la familiaridad con el contraste, con las radicalidades opuestas, con mundos alternativos, cultural y socialmente hablando. Pero eso es algo que he aprendido a valorar saliendo del Perú, paradójicamente. Emigrar a los veintisiete años en 1988 me sirvió para muchas cosas, a pesar de la nostalgia inicial. Lo primero, descubrir que uno siempre lleva su país dentro. Con esto no quiero decir que uno quiera necesariamente regresar a su terruño ni que coloque su lugar de origen por encima de otros focos geográficos, sino que no es fácil desligarse de ese pasado que es parte de uno mismo. Mal que bien, siempre será una referencia y un punto de encuentro. Separarlo sería como amputarse un brazo, extirparse el hígado. Lo segundo, descubrir que hay otras formas de vivir la realidad, otras lógicas inherentes a la vida cotidiana en otras lenguas, en otros colores, en otros sabores. Eso crea un cisma interior que a duras penas se resuelve en el concepto del sujeto migrante, el tan de moda sujeto transnacional. Sé que muchos en el Perú quizá no entenderían y hasta se sentirían ofendidos. Pero poco me importa. Gracias a Dios (o al demonio) uno cambia. Y menos mal que se puede vivir plenamente eso de ser ciudadano del mundo por encima de los provincianismos nacionales.

Muchas veces cuando escribo no lo hago pensando en mis orígenes peruanos, en cómo sería recibido tal o cual poema o tal o cual libro en el Perú. Eso ya no tiene importancia. El ambiente literario y cultural peruano es por lo general bastante ridículo, argollero y colonial. Rendirle pleitesía a los carcamanes de la cultura criolla peruana sería como retroceder cincuenta años en la historia. Las envidias, los resentimientos de los que se sienten jodidos ahora y culpan de ello a los que tuvimos que salir (eran los tiempos del desastroso Alan García) ya no me tocan más. Allá ellos, los que se quedaron mirándose el ombligo. Sólo me interesa crear el estado de poesía que siempre me ha llamado, desde que era el niño que no sabía escribir. ¿Cuánto de mi condición local se ha liberado como abierta al mundo? ¿Cuánto? Mucho. Y eso ha enriquecido, curiosamente, mi condición de peruano.

11. ¿Qué cosa es “la violencia diaria de las representaciones públicas”? ¿Las malas noticias de siempre? ¿Los doscientos mil muertos de Irak? ¿La impunidad

de los criminales políticos en todas partes? No veo la novedad. La fe en “el otro” dependerá, supongo, de cada poeta. Para mí, simplemente, no hay “otro”. Todos somos humanos. Todos sufrimos en mayor o menor medida la tristeza del mundo. No creo que eso altere a nadie. Al contrario, lo vuelve más cercano y nos abre las puertas para el respeto de la especificidad ajena. La poesía es, precisamente, el puente que permite acercarnos y decirnos “yo siento como tú”. El lenguaje existe porque estamos separados, pero a la vez sirve para unirnos.

12. Incluiré el poema número dieciocho de mi último libro, *Sakra Boccata*, que resume la visión de la poesía como proceso de “la realidad al deseo”. Retomando el viejo mito de Orfeo, trato de situar la búsqueda del objeto que a su vez es sujeto y, por lo tanto, nos transforma en objeto al hacernos hablar. Es decir, nos convierte en poetas. La poesía como visión del mundo pasa, para mí, por convertir el lenguaje en un sustituto (si bien imperfecto) de la experiencia de la fusión, que trasciende las pobrezas de la vida cotidiana. Y la “sagrada bocanada” es a la vez ingestión, exhalación, degustación y vaho. Al final, el poeta regresa a su redil equivocado, es decir, a este mundo con sus miserias y sus soledades, sólo para seguir aspirando (y expirando) su decir.

18*

¿Por qué desaparece el poeta de la faz de la tierra
Como si se hundiera
Y ganan las elecciones los soldados los mejores sueldos birladores
Que esconden sus denarios detrás de cada sílaba por qué desaparecen
Las nubes protectoras y el Sol nos latiguea sin cubrirse
Hace siglos del globo de la Luna?

He bajado a los Infiernos para rescatarte y llevo las manos heridas
Los extraños precipicios centellean
Y salen enanos orejudos de las cuevas preguntando

Cartones y documentos sayón de costal y sólo una flauta en la mano
La misión del peregrino siempre será secreta pues a ti sólo te concierne
Tú que te casaste con tantos martilleros que ocupaste
Un trono de lava y las plumas quemadas
Ave María Santísima Pagana te mereces el Reino de la Tierra
Tu molúsculo de diosa vivirá en mis cantos y aunque mis pecados
Te envíen al Reino de las Sombras volverás
Como el castaño que se incendia cada otoño
Y deja sus botones enterrados

¿Por qué desaparece el poeta si no es para traerte

* Este poema forma parte del libro *Sakra Boccata*, México, 2006.

limpiando la hojarasca aún helada
para alumbrar los atajos
en que tus pies marcarán una a una las piedras
como tus dientes en la espalda?

El Infierno, Euridice, es tu ausencia
Sobre la faz de la tierra.

ESPAÑA, 1961. Periodista y poeta. Poemarios publicados: *Fuxidíos* (Esquíu, 1993), *Paisaxes do Baleiro* (Edicións Xerais, 1999), *A Pedra Insomne* (Ferro-Análisis, 2002), *A Luz e as súas Cicatrices* (Esquíu, 2006) y *Desconcerto* (Biblos, 2006). Su poesía aparece en numerosas obras colectivas y antologías. Ha publicado diversos relatos en libros colectivos y revistas. En 2002 publica *Santiago de Compostela: ciudad de peregrinación* (Editorial Everest).

1. Cuando contaba cuatro años de edad fui admitida en la escuela unitaria de mi parroquia por condescendencia de la maestra para con mis padres, pues el requisito legal de entrada para las alumnas era el de haber cumplido los cinco años. En un mismo espacio docente, la maestra impartía lección a niñas pequeñas y a muchachas que cursaban el cuarto grado. Fue, precisamente, esta circunstancia la que posibilitó que yo escuchase el recitado de un poema destinado a las pupilas mayores. Quedé tan impresionada por lo que acababa de suceder que la propia profesora se detuvo para explicarme amorosamente que aquello se llamaba poema y que quienes hacían poesía se llamaban poetas. Al llegar a casa le dije a mi madre que yo quería ser poeta y ella, perpleja, empezó a reírse, pero poco, casi con pena porque, dijo, la mayor parte de los poetas se morían pobres.

Aún hoy puedo recordar aquella experiencia infantil con vaguedad y precisión al mismo tiempo. Apenas puedo dar cuenta del contenido del poema si no es que versaba sobre un gusano de seda, pero lo que sí sé ciertamente es que la mayor conmoción había surgido del modo cómo aquello se comunicaba. La magia de las palabras creando rítmicamente una imagen en la que latía con plenitud la vida, despertó en mí una nueva manera de sentir y de percibir el mundo, me había abierto las puertas a una nueva dimensión del mundo y, por supuesto, de mi misma. Fue como un milagro. En este sentido, comparto profundamente las palabras del poeta gallego Luis Pimentel: *A poesía é o gran milagre do mundo*.

También por esta razón aprendí a leer y a escribir muy pronto. Y, como no, a escribir poemas que leía en voz alta y que regalaba.

Creo que el impulso inicial de aquella primera escritura poética devenía de una necesidad y de un placer. La necesidad de aprehender el sentido o las relaciones imaginarias que desprendía un objeto —un pájaro, una casa vieja, un árbol— al ser contemplado; y de esa concentrada atención, que discriminaba el objeto que a su vez cobraba sentido por estar integrado en un todo, surgían espontáneamente las palabras, el ritmo y el verso. Pero, también puedo recordar que las propias palabras —y sus múltiples combinaciones— ejercían sobre mí una fascinación enorme porque eran capaces de producir significados y sensaciones desconocidas.

El placer de escribir un poema estribaba —y así sigue siendo— en que su realización tiene que ver ya con una intuición de la belleza y con un profundo sentido de la comunicación, tanto cósmica como humana. Y, sobre todo, está el goce instintivo de que el tiempo del poema existe contra la muerte, contra las pruebas de la destrucción.

2. En mi juventud fui asidua lectora de la obra poética de Rosalía de Castro, de César Vallejo, de Federico García Lorca, de Walt Whitman, de Salinas y, muy especialmente, de Vicente Aleixandre.

Creo que, a la hora de escribir, el poeta está solo con el lenguaje, en profundo e íntimo contacto con la vida. Es a menudo después, cuando le urge el deseo de leer —o de dar a leer— su obra. Así que, a mi entender, más que inventar a sus precursores, imagina a sus lectores: algunos amigos o personas que le ofrecen en algún sentido una gran credibilidad. Por otra parte, es probable que tácitamente se cuente siempre con un lector/a imaginario/a que, incluso, puede ser el propio poeta.

3. Voy aprendiendo a reconocerme en esa imagen que me devuelve el lenguaje, porque el estilo evoluciona y la imagen también se transforma. Además, con frecuencia, esa figura o idea especular adelanta una experiencia vital, como algo que está siendo percibido antes de su existencia real, como si sobre la imagen reflejada se fuesen iluminando matices antes en sombra para quien se mira en su voz. Pero, quizás sea más exacto decir que el poema es una toma de conciencia sobre hechos que, parcial o totalmente, laten ocultos. En cualquier caso, creo que el nombre —y el pronombre— nos antecede.

En cuanto al dictado de la escritura, siento que primero es la imagen poética, imagen que es palabra, pero aún no; una visión que compromete todo el cuerpo y que ya contiene en potencia su forma posible, por lo tanto su ritmo. De ahí la importancia de dar en un principio con el tono idóneo para el desarrollo del poema.

El desarrollo de esa forma es un intenso trabajo de colaboración dialéctica entre el lenguaje y el poeta; un proceso de realización plagado de renunciaciones, resistencias, desacordes y, por supuesto, de afinidades, encuentros o hallazgos felices. No obstante, hay momentos privilegiados en los que aquella complicidad o connivencia es total y el poema parece “escribirse solo”; curiosamente es en esta circunstancia cuando se tiene la sensación personal de una libertad también más plena.

4. No dispongo —ni creo que disponga nunca— de una formulación poética; he caído, no obstante, en la tentación de manifestar una intención poética que puede además venir impregnando mi poesía: la búsqueda —sin posibilidad real de encuentro— de la palabra aún intacta, de la forma exacta de su silencio. Por otra parte, me inquieta saber que toda memoria se instaure sobre un olvido.

Mas, por encima o por debajo de todo, la intuición del sentido nos impele a proseguir en el conocimiento del ser, de la existencia.

5. El “yo” puede ser, en efecto, una licencia de la retórica, pero cabe la sospecha de que esa artificiosa primera persona sea más reveladora de la identidad del autor

que el uso propiamente personal –realmente autobiográfico– del “yo”, que puede estar más condicionado y resultar así más engañoso, incluso para él mismo.

En cualquier caso, creo que el “yo” de los novelistas está esencialmente determinado por las acciones o relaciones de la historia, mientras que el “yo” poético sería un estado del mundo, del mundo contaminado por el alma del poeta.

En cuanto a la tercera cuestión, lo que nos muestra el lenguaje es ya una identidad imposible, la del nombre y la del objeto o ser que representa; una presencia-ausencia, sin embargo y en cada caso, inseparables. No obstante, parece que es precisamente a través del lenguaje como el “yo” realiza su proceso de identificación. El “yo” toma conciencia de sí mismo en el “otro” que lo representa lingüísticamente, pero esta representación es –en mi opinión– siempre un momento de su formación, momento que a su vez lo contiene a él por entero, mas en devenir.

De todos modos, el “yo” poético –la forma poética, en general– manifiesta aspectos de la realidad humana que no pueden ser expresados de ninguna otra manera.

Aunque no es infrecuente para mí el uso de la primera persona al comienzo del discurso poético, sí es más habitual la segunda persona.

6. No creo haber establecido afinidades tan sistemáticas como para poder hablar de una opción bien determinada. Existe, como no, el sentimiento de pertenencia a un país concreto, a su lengua y a su poesía; una poesía que bebe en sus fuentes medievales y populares, se afana en restituir la normalidad –largo tiempo secuestrada– de su lengua, crece con el estigma de una cruenta guerra civil y del exilio, y, por último, confluye en la contemporaneidad aportando una intimidad polifónica: desgarrada, libertaria, indagadora,... De esta poesía nacional, quizás, he interiorizado el compromiso y el amor filial por las palabras, así como la procura de una expresión imaginativa, pero esencial y auténtica.

7. No soy consciente de inculcar en los demás nada parecido a una lección. Únicamente instaría a que se atienda lo que el poema calla, siendo la ambición mayor del poeta la de ser indefinidamente coautor, con el lector, de ese nuevo libro que emerge de una cómplice lectura.

8. Creo que la poesía objetiva nuevos sentidos para el mundo y los seres humanos pues, parafraseando a Gastón Bachelard, en la esfera del lenguaje, la poesía es el reino del sentido.

Cuando el “sentido” supremo de la existencia se cifra mayoritariamente en un voraz consumo de la caducidad y en una no menos aniquiladora lucha por el poder adquisitivo, la poesía realiza el camino que es ya otra dimensión de la vida, una dimensión espiritual, el ámbito donde se dan los valores propiamente humanos como felicidad o libertad. La palabra poética es siempre crítica, porque pone en crisis el lenguaje convencional, nos enfrenta a lo ya dado permitiéndonos encontrar tantas veces su “sin sentido”, su falacia escondida y consentida. El lenguaje poético habla del ser humano, de su intimidad más honda, donde probablemente encontremos el universo. El sentido del universo es así el del hombre que lo sueña. Contrariamente a la ciencia, la experiencia poética es una intuición de valores

no denotativos, pero aun así una vía de análisis e investigación. A mi entender, ciencia y poesía no se excluyen en absoluto, se complementan.

Por otra parte, la realidad o verdad poética es un modo de trascender la realidad que, si bien guarda similitudes –incluso identidad en diversos aspectos– con el símbolo religioso, importantes son las diferencias que los separan. El lenguaje poético-religioso invoca algo que ni siquiera es intuible, algo que está fuera de todo entendimiento porque es sobrenatural. Asimismo, la función de este lenguaje es intervenir en la existencia humana determinando su conducta y acotando su ámbito espiritual que ya es preconcebido. En este sentido, y por el contrario, la poesía es un continuo abrir de puertas, la duda lúcida, un ejercicio de libertad y ética, la intención y extensión profundamente humanas.

Con respecto a otras expresiones artísticas, la poesía tiene más que ver con el tiempo; el tiempo que es quizás donde se oculta y se muestra la salida del laberinto.

En resumen, profeso la creencia de que la poesía es un camino fundamental para progresar en una autoconciencia planetaria; o dicho de otro modo, la poesía puede ayudarnos de manera decisiva a sentir que la humanidad es un organismo que si no quiere autodestruirse debe buscar la solidaria y armoniosa interrelación de todas sus partes, sensibilizándose hacia la naturaleza que lo acoge. Sólo así germinarán los valores que nos salven.

9. La luz es la del fuego que habita la palabra y vivifica nuestra vida; luz única que germina en emociones y sentimientos; luz que ilumina un olvido y nos permite intuir el sentido. La sombra es la de su propio cuerpo.

10. Nacer es abrirse al mundo, modo que, por otra parte, tiene el mundo de abrirse. La palabra poética es siempre ese “romperse aguas”. La palabra que me dice viene de la tierra embargada por los sucesivos señores feudales a los hombres y mujeres más indefensos; una tierra frondosa que guarda en su seno un encantamiento antiguo y del que sabe nuestro corazón. La palabra que me refleja en un ritmo viene del agua que baja de una piedra alta y abierta por el rayo, atravesando lo diverso, hasta el mar donde es el fin de la tierra. La palabra que me conduce es la que me expresa en total abandono y en total carencia. La palabra que nos dice es la de la sed que nos procura.

11. De la verdad del otro bebe nuestra verdad y en esa verdad se confía la nuestra. El valor de la verdad debe ser consustancial a la poesía, a su sentido que es inteligibilidad del ser y del mundo. Sin esa esperanza que confía, porque es comunicación cierta, nuestra existencia es un callejón sin salida.

Las palabras de la tribu son, en gran medida, cifra de nuestro código genético.

La realidad –también la realidad de los mil demonios– es nuestra expresión más incontestable; expresión lingüística y poética, al cabo.

12. Vaime en río fluíndo esta vida na vida toda. Efémeras raíces ou veas enramadas figuran rastros que se evaden noutros rastros.

Zunido de follas ou diáspora de estrelas.

A miña lingua sabe entón a lume lento nos beizos entreabertos da terra. E ti en secreto pídeme que continúe máis e máis ata onde a onda perde a noción do límite: auga regresada.

La verdad es que no sé en absoluto si este poema representa algo sustancial en mi trabajo, pero en él puede que haya descubierto que la poesía es el espacio de mi dialéctica más esencial; el espacio donde mi existencia cobra conciencia concreta y abstracta de la vida como muerte y de la muerte como vida, como creación de algo que individualmente nos trasciende. Por otra parte, ¿viaje itinerante de un tiempo circular?: no lo sé.

Ecuador, 1961. Poeta, ensayista y editor. Premio Casa de América de Poesía Americana (España, 2004). Lleva publicados once libros de poesía entre los que se cuentan: *La búsqueda incesante* (México, 2006); *Lactitud cero* (Colombia, 2005); *Mordiendo el frío* (España, 2004); *Puertas abiertas* (Líbano, 2002); *Open doors* (EUA, 1999); *Tentación del otro* (Quito, 1995); *Caballos e iguanas* (Quito, 1993); *Celebriedad* (Quito, 1991); *¡Oh! Muerte de pequeños senos de oro* (Quito, 1987). Ha sido traducido al inglés, al árabe, al portugués y al alemán. Dirige la colección de poesía *Ediciones de la línea imaginaria*.

1. La primera señal que tengo con la poesía es un recuerdo feo, bochornoso. Yo debo haber tenido nueve o diez años, y cuando estaba en el aula de la escuela llegó la mamá de una compañerita; la señora, aprovechándose de que no estaba la profesora, preguntó quién era Edwin Madrid; al señálame los niños a mí, se acercó en mi dirección y sin misericordia me increpó que no debía escribirle cartas a su hija. Yo no sabía de lo que me hablaba y sólo veía como, a esa señora, le salían culebras y llamas de la boca. Me asusté mucho y no sabía si salir corriendo o si meterme debajo del pupitre. Luego supe que la señora había hallado, en el bolsillo del mandil de mi compañera, una carta de amor que le escribí. Yo estaba enamorado de esa niña, tenía las piernas largas y unos churos preciosos. En todo caso, empecé escribiendo poemitas para las novias y para mis amigos, luego me di cuenta que la escritura no se trataba de eso o del estado de ánimo, sino de que hay que tener una disciplina y un punto de vista muy personal sobre lo que se quiere escribir. Por eso estudié Economía Política en la universidad, con el afán de ser coherente con la visión que entregaba en mis poemas. De alguna manera, pensaba que los estudios de las ciencias económicas me iban a dar una visión más acertada de la realidad y sus horribles criaturas.

2. Bueno, crezco leyendo a la gran narrativa del *boom* de la literatura latinoamericana de los años sesenta del siglo pasado: Borges, en primer lugar, pero después todos, hasta los que no entraron en esa gran difusión que tuvo esa literatura, la mayoría narradores: Rulfo, Onetti, Cortázar, Vargas Llosa, García Márquez, Fuentes, etc. También Faulkner, y luego un salto a la gran poesía norteamericana con Whitman, Emily Dickinson, W. Carlos Williams, e. e. cummings, Robert Frost, Sylvia Plath y toda la poesía beat, al mismo tiempo que leía a los surrealistas franceses y a sus padres: Rimbaud, Baudelaire hasta André Breton. Después a los maestros hispanoamericanos: Vallejo, Lezama, Paz, toda la Generación española del 27, etc. Entonces, a mí, los grandes poetas ecuatorianos no me seducen tanto como los maestros de otras partes de Latinoamérica y España. Creo que obedezco

a la tradición de la gran poesía escrita en castellano en todo el ámbito hispanoamericano.

3. Rimbaud tuvo razón al sentenciar: “Yo es otro”. Efectivamente, cuando escribo utilizo una máscara, yo es otro, porque es como si me desdoblara en la sintaxis literaria en la que me estoy expresando. De esta manera, quien habla en mi poema, puede ser un borracho o un erudito o una doncella o lo que sea, la idea que tengo es que debo hacer de esa mentira, que es el poema, una verdad absoluta. Que nadie dude mientras lea mi historia, cuando entre en contacto con el sentimiento y el espíritu del poema; que lo que escribo tenga tanto poder de seducción y de persuasión que quien lea lo acepte de principio a fin, y entre en el ritmo que le propongo, el ritmo crea a la imagen, la imagen es ritmo en movimiento.

4. No he sentido esa necesidad; sin embargo, creo que toda mi obra está atravesada por una manera muy particular de nombrar las cosas, pues para mí, el humor es fundamental, una herramienta que me permite construir los poemas más descarados a los que me enfrento. Estoy convencido que no hay vida sin humor, esto que casi siempre se deja de lado en la poesía de mi país, porque se supone que si se lo ejerce la poesía se banaliza y se convierte en un arte menor, para mí tiene una contundencia que va mucho más allá de la risa: hurgar en las verdaderas condiciones humanas que transpira un poema. Por qué no decirlo, soy escéptico a la estética inteligente; no me gusta cuando siento que el poema se va de las manos, esa desmesura de una retórica que no deja nada y que provoca sueño, no tengo ninguna relación con los que se escudan en lo literario, la trascendencia o el fin último de la palabra y piensan que no hay nada especial, sólo técnica y método. Creo en la poesía como en la vida, y la vida es la única verdad que tenemos por eso hay que gozarla ¿no? Soy absolutamente incrédulo con respecto a las teorías literarias y me atrae mucho el pensamiento mágico, y la alquimia con la que un poeta construye sus versos; el carácter lúdico que puede establecer con el conocimiento.

5. Aunque también es frecuente que el lector confunda al yo poético con el autor, generalmente, utilizo la primera persona y trato de ponerme en los zapatos de mis personajes o de mis fantasmas literarios para hacer rodar mi escritura. Arriba he señalado que utilizo varias máscaras para escribir, y desde esa primera persona trato de transmutar mi experiencia en el leguaje. La retórica en la poesía suena hueca y se convierte en un artificio sin alma en la escritura. Trato de que mi literatura sea un ejercicio apasionado y apasionante. Vital. Creo que en mis textos hay un pensamiento que se junta con el arrebató, la calentura, la pasión irracional. Y como poeta me interesa la visión que, en parte, tenga que ver con la posibilidad de que la pasión, el caos o el sinsentido surjan de manera espontánea y capturen racionalmente al mundo.

6. He tenido la suerte de leer muchísimo y de establecer una búsqueda con mi escritura, y en esa búsqueda muchos son los autores con los que he sentido identificación; son autores en los que he tratado de ver su legado y de leerlos con profun-

didad para alcanzar sus enseñanzas. Y lo que suele ocurrirme es que mis lecturas van con mis experiencias de vida; es decir, un autor que me fascinó a los dieciocho años, hoy ya no tiene esa misma intensidad, pocos son los autores a los que retorno. En el caso de los escritores de mi país, también son muy escasos con los que he tratado de establecer un diálogo. El mundo del absurdo, por así decirlo, también está presente en mis textos. Y he escrito muchos poemas, donde está el tema del sexo y el erotismo. Pero nada, absolutamente ningún tema, me parece que vale la pena tratarlo con solemnidad. El humor ha sido determinante en mí. Ese elemento me permite distanciarme para ser más incisivo sea cual fuere la temática que estoy abordando. Me hacen cambiar de página aquellos poetas que cuando hablan del amor, por ejemplo, quieren superar a Hölderlin a Bécquer o a Neruda. Yo me río de mí mismo pero cuido que mis textos no caigan en la fragmentación, la frivolidad, la trivialidad. Es decir, reescribo como a su tiempo lo hicieron Quevedo, Catulo, Piñera, o como lo hace mi amigo, el poeta costarricense Luis Chaves. Claro, no escribo con la maestría de éstos, sino como puede escribir un poeta ecuatoriano, que a comienzos del siglo XXI vive en las faldas del Pichincha.

7. Quién soy para señalar una lección. El mundo que tenemos está tan atomizado que cada uno ha podido escoger una parcela y desde allí está escribiendo sin que le importe que el mundo se caiga o sobreviva. Esto que parecería una abstracción de los escritores contemporáneos, no lo es, lo que estamos haciendo es tratando de ser honestos con nosotros mismos; porque finalmente, la poesía siempre estará del lado del hombre, y lo único que hoy no existe es esa manera maniquea de ver las cosas en blanco y negro. Hoy hay una gama de colores y cada uno trata de dar lo mejor que tiene en su color preferido.

8. Antes se hablaba de que con poemas no se hacía una revolución. Pero, dado que el mundo está como está, tal vez hoy se pueda, con un poema, hacer un llamado al cambio de conciencia sobre los diferentes problemas que este mundo enfrenta. Vivimos en un mundo donde las comunicaciones se han banalizado, y es allí en ese contexto donde la palabra poética o la poesía en general resulta un elemento importante de comunicación. La realidad percibida en los medios nos ha creado una idea de inmunidad, como si aquella violencia que nos transmiten sin ningún tipo de escrúpulo, a nosotros nunca nos tocará. Y la verdad es que somos tan frágiles que, al salir de la casa o dentro de nuestra propia casa, eso que vemos a diario nos puede ocurrir.

9. Siempre he creído que el lenguaje es una barra de acero que el poeta debe convertirla en el más dócil de los elementos. Así puede decirse, que mis libros son un recorrido por las cosas que me obsesionan: construcciones literarias, autores a los que siempre retorno, la originalidad y los lugares comunes, la precisión del lenguaje, las ideas que se desarrollan con solidez pero que nunca llegan a ser buenos poemas, los giros de frases que se dicen, chistes y anécdotas que se aceptan y se siguen contando como si todos los lectores fueran iguales. Por supuesto, trato de ir más allá, siempre sin dejar de pensar en aquello que me obsiona o que solo

dejo de pensar cuando lo escribo. Tal vez por esto mis poemas tengan que ver con la historia familiar o de la tribu, con el sexo y el alcohol, con el conocimiento, con la relación maestro-discípulo, el amor y la muerte. Creo que la poesía es algo que nace en el lenguaje de todos los días y que el poeta convierte ese lenguaje banal en una fulguración, en algo extraordinario. Que la poesía no solo diga algo sino que deje algo; algo que tampoco sé, y que no doy la vida por conocer. Incluso como lector me cautivan los libros donde siento que hay cierta potencia de pensamiento y cierta gracia de la vida diaria. Sin embargo, no aprecio tanto el lenguaje cotidiano, las coplas, el chiste, las frases hechas. No me interesan más que la escritura de imágenes lípidas construidas con las palabras más exactas o las líneas encabalgadas en las que el verso libre se convierte en un versículo, como los de la Biblia o los de Homero, Virgilio, Propercio o el mismo Whitman. Me interesa crear otra vida en mis poemas, con personajes profundamente vitales, con algo por hacer y decir, y que en ese algo se les vaya la vida.

10. Creo que siempre me interesó mostrarme como un ciudadano de Quito, como un habitante de las montañas, de los andes ecuatorianos. Me parece que un poeta siempre tiene que estar cuestionando y cuestionándose, debe tener un espíritu de libertad, de ser auténtico y transgresor. Más allá de una racionalidad que nos reclama la tradición, debe instaurar una ruptura con esa tradición para implantar otra tradición. Por eso cada libro, al mismo tiempo que es mío, es otro y diferente. No me quedo con la utilización de un hallazgo literario, me asfixia; me saturo tan pronto que enseguida busco por otros lados.

11. Creo que fue Nietzsche quien dijo que en medio del caos está la estrella de la esperanza. Precisamente, la poesía siempre estará del lado de hombres y mujeres para mostrarnos la verdadera condición humana, para sensibilizarnos ante la autodestrucción, para hacer este mundo un poquito más humano. Aunque no dejo de advertir que la obra literaria está amenazada por las modas culturales, las revisiones, las épocas, la caducidad del lenguaje. No creo para nada en la inmortalidad literaria, menos ahora que el mercado produce *bestsellers* por encargo.

También me he estrellado contra el muro del lenguaje: ¿cómo hacer para que las palabras, las putas palabras chillen, como decía Paz? Y he apostado por proyectos arduos, difíciles: ¿cómo escribir un poema que supere las cinco páginas que hasta entonces era mi experiencia? En esa búsqueda, elegí la sintaxis de la celebración y de la ebriedad. No solo para construir mi poema *Celebridad* (1991) de más de sesenta páginas, sino para construir un lenguaje donde se tricen los moldes gramaticales y las palabras adquieran otros sentidos. Que los signos llegaran a interpretar una instancia más profunda. Y la experiencia que tuve fue que en determinado momento de la escritura, las palabras me eran insuficientes y comencé a dibujar, nunca con el ánimo de ilustrar, solo quería seguir expresando las cosas que venían de la profundidad de mí y que no tenía palabras para hacerlo. Por eso dibujé y dibujé, aunque cuando se publicó el poema, se colocaron pocos dibujos en forma de ilustraciones. Mas su verdadero sentido era reemplazar a la escritura de palabras que en un momento dado no me expresaban exactamente.

De alguna manera, pensaba que “si las puertas de la percepción, estuvieran abiertas veríamos la realidad tal como es: infinita”. De esta frase de William Blake saca Jim Morrison el nombre para su grupo The Doors. Era mi época con los Doors, Led Zeppelin, Pink Floy, Allen Ginsberg, Jack Kerouac, Henry Miller, Rimbaud, Antonin Artaud, Dylan Thomas, Huidobro, Vallejo, Drummond de Andrade, el fútbol, drogas, muchachas, y Quito o el Ecuador estaba gobernado por una de las más voraces represiones, que eliminó a varios amigos. De ahí, que *Celebriedad* (1991) sea ruptura y renacimiento de todo lo que nombra. Porque finalmente, la palabra es instrumento y es materia. Terminé de escribir ese poema, enfermo y tímido, como si alguien hubiera escurrido la médula de mis huesos. Y allí está, fuerte y vibrante como lo imaginé:

12.

Celebriedad

Cuando no ando en las nubes
ando como perdido

[...]

yo no soy borracho

mi pajarito del espíritu no es un cóndor
porque un trozo de luz no tiene mayor intensidad que el sol
Dylan Thomas fue buen poeta
yo no soy un borracho

estoy comprendiendo
que solo el canto de los gallos
muy cerca de las cantinas
puede derribar las sombras

así puestas las cartas
entre estos días luminosos
deben preguntarme si estoy triste

casi digo un presente adornado de colores
pero mis recuerdos dibujan sus fantasmas
¿te gustan los borrachos?
alguien debe preguntarme

esta es una cantina
aunque los huesos de sus borrachos
no dejen huella por donde pasan

¿te gustan las mujeres azules?

el Marco nos rompió el alma
el alma es una bandada de pajaritos

Dylan Thomas fue buen poeta
él gritó ante su muerte
temiendo al fin su último sonido

a mí me gusta la cerveza –digo–
estoy bebiendo mi novena cerveza
esto no es un delito
yo no molesto a nadie
que nadie me moleste a mí
a mí que soy hueso de pellejo
pellejo mis manos
mis manos temblor
temblor de noches largas
largas las noches sin vos
vos cabecita de alcornoque
cómo se te ocurrió dejarme por borracho...

ESPAÑA, 1962. Entre otros premios ha recibido el de Poesía Hiperión 1987, Jaén de Poesía 1997, Gabriel Celaya de Poesía 2000 y el Premio Stendhal de Traducción 2000. Sus ensayos de poética y reflexión son *Poesía practicable* (1990), *Canciones allende lo humano* (1998), *Una morada en el aire* (2003), *Resistencia de materiales* (2006) y *Bailar sobre una baldosa*. Su poesía está reunida en *Cántico de la erosión* (1987), *Cuaderno de Berlín* (1989), *Material móvil*, precedido de *27 maneras de responder a un golpe* (1993), *El corte bajo la piel* (1994), *Baila con un extranjero* (1994), *Amar-te sin regreso, poesía amorosa 1981-1994* (1995), *La lengua de la muerte* (1997), *El día que dejé de leer EL PAÍS* (1997), *Muro con inscripciones* (DVD, 2000), *La estación vacía* (2000), *Desandar lo andado* (2001), *Poema de uno que pasa* (2002), *Un zumbido cercano* (2003), *Anciano ya y nonato todavía* (2004), *Ahí te quiero ver* (2005), *Poesía desabrigada* (2006), y *Conversaciones entre alquimistas* (2007). Ha traducido la poesía de René Char, sobre la que ha escrito *Exploración del archipiélago. Un acercamiento a René Char* (1986). También es autor de varios ensayos sobre ecología como *Los verdes alemanes: historia y análisis de un experimento ecopacifista a finales del siglo XX* (1994) y *Un mundo vulnerable. Ensayos sobre ecología, ética y tecnología* (2005).

1. Ya he contado en alguna otra ocasión cómo a partir de la lectura quise ser escritor —como suele ocurrir. La sacudida vital y emocional que producían con trece o catorce años *Cien años de soledad*, o el *Libro de poemas* de Federico García Lorca, movían a emborronar cuartillas. Para un lector precoz y bastante voraz, que ya había pasado la época de los cuentos para niños, había libros suficientes en la biblioteca de mi padre José Luis (con libros también procedentes de un tío muerto muy joven, que se llamaba Jorge como yo), de mi tío Francisco Román y de su hijo, mi primo Paco.

Luego, en esos mismos años, gané mi autonomía literaria con sendos premios a dos cuentos en concursos escolares —uno de ellos concedido por la multinacional Coca-Cola, otro por el INLE, el Instituto del Libro Español: Un libro ayuda a triunfar era la animosa consigna de la institución. Pues uno de los premios era una máquina de escribir, y el otro, el del INLE, diez mil pesetas para comprar libros. Con aquel vale en el bolsillo me fui a la librería de mi barrio —Méndez, en la calle Ibiza, junto al Parque del Retiro— y encaucé definitivamente mi biblioteca personal. Conservo la lista de lo que compré aquel día: diez mil pesetas de 1978 daban para cuarenta y tres obras, entre las que estaban la edición por Dámaso Alonso de *Góngora y el Polifemo* (setecientos cincuenta pesetas los tres volúmenes de Gredos), *La interpretación de los sueños* de Sigmund Freud (tres volúmenes en Alianza por

ciento cincuenta pesetas), *El cementerio marino* de Valéry, traducido por Jorge Guillén (cien pesetas), *Molloy* y *Esperando a Godot* de Samuel Beckett (cien y ciento cuarenta pesetas respectivamente), los tres volúmenes de la *Historia de las literaturas de vanguardia* de Guillermo de Torre por quinientas pesetas), *El Jarama* de Rafael Sánchez Ferlosio (doscientas pesetas), por doscientas treinta pesetas la obra poética completa de Rimbaud en la detestable traducción de Ediciones Rionuevo (“Oh estaciones y oh castillos: / ¿hay algún hombre sin defectillos?”), nos recitábamos riendo los amigos), *Trilce* de César Vallejo (ciento veinticinco pesetas), *Antes de ayer y pasado mañana* de José Bergamín (ciento sesenta y cinco pesetas), *Ocnos* de Cernuda (ciento cincuenta pesetas), *Sombra del paraíso* de Aleixandre (ciento noventa pesetas), Sófocles, Garcilaso, Fray Luis de León, Cortázar, Hesse, varios libros de pintura (incluyendo monografías sobre Magritte, Modigliani o la Escuela de París)...

3. Hay que precaverse –en mi opinión– contra los excesos del metro en cuanto molde. Un criterio diferencial: si retiras los endecasílabos y hay poesía, eso es un poema.

4. Bueno, no ha sido alguna vez, sino que en mi caso la reflexión sobre poética ha venido acompañando siempre la práctica de la poesía, desde hace un cuarto de siglo (desde comienzos de los años ochenta). Ello se ha plasmado en algunos libros que reúnen mis ensayos de poética y reflexión estética

Y hay bastantes poemas en mis libros que formulan también tesis de poética. Aduzco un ejemplo (de *Poesía desabrigada*, Tenerife, 2006) titulado “Decisivas evoluciones poéticas”:

“Los vitalistas se vuelven culturalistas / los culturalistas se vuelven vitalistas / y vuelta a empezar // Los comunicacionistas se vuelven cognitivistas / los cognitivistas se vuelven comunicacionistas / y vuelta a empezar // Los existencialistas se vuelven experiencialistas / los experiencialistas se vuelven existencialistas / y vuelta a empezar // Los purísimopristinistas se vuelven socialrealistas / los socialrealistas se vuelven puros pristinistas / y luego / vuelta / a empezar // Vuelta a empezar / y la casa / sin barrer”

5. Hay quien cree que pueden tener más de una vida (como otros piensan que pueden permitirse más de una mujer). Yo no puedo permitirme más que una vida: a cada cual sus límites. Y la poesía que más me interesa se pega mucho al cuerpo de la vida.

Lo que importa es la vida buena, no el buen poema. (Quiero decir: claro que el buen poema importa, pero no redime ni absuelve ni salva a quien vive mal.)

Para quien piensa que no hay nada más allá o por encima de la vida, y que el valor máximo es precisamente la vida buena (de aquellos seres susceptibles de tener una buena vida), la forma del poema extenso –con esa cercanía a la vida que lo caracteriza, así como su capacidad de *incorporar realidad*– se da como algo natural. A mí me ocurrió a partir de *Muro con inscripciones* (DVD, Barcelona, 2000).

Cuando uno publica un libro de poemas, estos comienzan a alejarse. Van a seguir su propia trayectoria: imprevisible, incalculable. Serán menos de uno y más

del lector o lectora (que al leerlos los incorporará o no a su vida, apropiándose los o desechándolos). En el límite, sólo son míos los poemas que no he escrito todavía. Y en cierto sentido, después de publicados, todos los poemas son anónimos.

6. Podría quizá mencionar aquí a los referentes de los textos de intelección u homenaje que abren el último de mis libros de poética, *Resistencia de materiales* (Montesinos, Barcelona, 2006). Se trata de poetas como Juan Gelman, Antonio Gamoneda, José Ángel Valente, Carlos Edmundo de Ory, José Hierro, Eduardo Milán, José Viñals... Por otra parte, he traducido extensa e intensamente a René Char del francés, y a Heiner Müller y Erich Fried del alemán, lo cual —supongo— dice bastante sobre esa “opción de pertenencia” de la pregunta. Igualmente importantes serían para mí un poeta castellano como Claudio Rodríguez, uno catalán como Joan Brossa, y uno británico como John Berger.

En Alicante, donde nos invitaron a mi amigo Juan Carlos Mestre y a mí para una lectura conjunta de poemas, Ángel Luis Prieto de Paula narró una anécdota de Claudio Rodríguez que a su vez le contó a él Tomás Sánchez Santiago. El poeta zamorano tenía que leer unos versos en el instituto de enseñanza secundaria de Burgo de Osma. La noche de su llegada se alargó en naipes, copas y cigarrillos durante horas inacabables. El preocupado anfitrión, Tomás, logró recluir a Claudio en el hotel donde se hospedaba cuando ya despuntaba el alba. Poco después, ya de día, regresa para recogerlo y conducirlo al recital: pero advierte con espanto que en la habitación no hay nadie. Lo busca por todo el pueblo, y finalmente lo encuentra trepando afanosamente por una pendiente, embutido en un traje impecable. Inicia un estupefacto reproche... “Es que había oído desde la habitación una calandria y bajé para escucharla mejor”.

Hay quien convierte a Charles Bukowski en mito poético. Puestos a mitificar, me quedo con Claudio Rodríguez o con René Char.

7. “Inculcar lecciones” me parece una actividad más bien megalómana: a lo que uno aspira, si acaso, es a desbrozar senderos que pudieran resultar interesantes para otras personas. Dicho lo cual, señalaré que titulé “sermones” bastantes de los poemas de *Poesía desabrigada* (escritos entre 2001 y 2005) precisamente para marcar el tiempo en que —creo— abandono la predicación catequística. (De la otra, la predicación mendicante, me temo que no me desprenderé hasta el final de mis días.)

Mi primer libro publicado de poemas se llamó *Cántico de la erosión* (Hiperión, Madrid, 1987). Sigue siendo “erosión” una palabra clave para mí: contiene a Eros, la fuerza de la vida y el deseo, y simultáneamente denota entropía, una dimensión básica de la muerte.

El vulgo —que no el pueblo— confunde poesía con verbosidad y artificio retórico. El pueblo y el poeta saben que lo puesto en juego es exactitud y verdad. Me declaro contra la poesía inerte e inofensiva; a favor de la poesía de resistencia e indagación.

8. Acceder al otro mundo; dialogar con los muertos; hablar con los animales y con las plantas. Examinar el reverso de las tramas y de las cosas; llorar por los humi-

llados y los dañados; entonar los cánticos de la insurrección. Aunque lo digamos a veces susurrando, sabemos que esos son los poderes de la poesía.

Un juicio de Antonin Artaud que Juan Goytisolo repite a menudo: el verdadero reto del creador será “extraer de la cultura una fuerza idéntica a la del hambre”. Se intuye que la poesía debe de ser una fuente de energía superior a todas las que conocemos.

9. Aparte las destrezas de la escritura, enseñables y a la postre prescindibles, ¿qué hace falta para escribir? A mi entender hace falta verdad, y fidelidad a esa verdad.

“Investiga la verdad de tu tiempo / y encontrarás tu poesía”, decía Celso Emilio Ferreiro –aquel poeta gallego que se sentía “labriego del tiempo de los sputniks”– en un libro publicado el año de mi nacimiento, 1962.

Investiga la verdad de tu tiempo, la incertidumbre de tu tiempo y sobre todo las mentiras de tu tiempo, podríamos precisar. Y luego: investiga tus propias verdades, incertidumbres y mentiras. Lo que busca un poema es decir la verdad, con la dificultad peculiar de que la verdad no preexiste a la búsqueda del poema.

10. Si no está a la mano la sabiduría, aspirar al menos a la elegancia. La suprema elegancia: hacer lo que se dice y vivir lo que se hace.

Dos frases –de dos insignes franceses– que reúnen lo más básico de la ética y la estética: “El fascismo es el desprecio” (Albert Camus); “La belleza del mundo es hermosa por no desdeñar nada” (Christian Bobin).

11. En los debates que tuvieron lugar en el seno de la poesía española, durante el último cuarto de siglo, se diría que a la postre la diferencia esencial separaba a quienes consideraban de mal gusto mencionar al capitalismo, y quienes no.

Demasiada gente preocupada por hacia dónde debe ir la poesía española; demasiada poca preocupada por la calidad de su diálogo con la realidad.

¿Extraer de la nada una realidad, o indagar en las muchas realidades que subyacen a “la realidad” convencionalmente aceptada? Mi opción ha sido siempre la segunda.

Hay muchos realismos: polemizar contra “el realismo” me parece un poco ingenuo, o desinformado. Un realismo puede pretender ser fotografía, otro una fuente de luz. No acepto que la excelencia de un poema sea inversamente proporcional a su contenido informativo (como si en estos tiempos nuestros de desinformación por sobreinformación pudiéramos dar por sentado que la escuela y los mass-media llenan la cabeza de la gente con algo que no sea basura al menos en un noventa y cinco por ciento). Me gustaría citar un breve poema de *Poesía desabrigada* (Ed. Idea, Tenerife, 2006), que titulé

Equívocos del naturalismo:

1. Lllaman *realismo* / al uso de ciertos artificios / para provocar ilusión de verosimilitud // mientras la realidad / –que no es realista– / se ríe por lo bajo y da otro

quiebro // que la sitúa otra vez bastante lejos / bastante refractada / en otra parte //
2. Está claro que la novela nunca fue / mero reflejo fotográfico / de la realidad // Por
descontado / no lo fue / el poema // ¡Mas sobre todo importa darse cuenta / de que
tampoco lo ha sido nunca / la fotografía!

12. Sea por ejemplo un poema como “Mántica” de *La estación vacía* (Germania, Alzira-Valencia, 2000):

Mántica

Las figuras que dibuja / el rastro del animal herido sobre la arena / el trasluz
duende de lo que fue con lo que pudo ser / la miel del deseo encendida en los
pliegues de tu carne / las pesquisas del mendigo en la estación ferroviaria / en el
sueño casi olvidado la identidad de las máscaras / los isótopos radiactivos en las
células del tiroides / tras la lluvia las hojas sobre el capó blanco del coche / la orina
narcótica del loco en el laberinto de los suburbios / los granos de polen transgénico
por entre los pistilos / la soledad del desaparecido entre la sal y el aire // dónde
está el dolor / me preguntas / dónde / el dolor

Lo interesante, aquí, fue que este poema me fue dado en cierto momento (en 1998 probablemente, tendría que verificarlo); y a partir de ahí, como tirando de un hilo o siguiendo el rastro de esas figuras, fue desplegándose el libro entero. Yo no tenía que intervenir demasiado, se trataba sobre todo de *estar atento*.

El poeta es un ser desorientado que arroja las palabras delante de sí como otros lanzan los dados o reparten los naipes, con la esperanza de que las figuras resultantes iluminen al menos algunas zonas de la espesa tiniebla.

ESPAÑA, 1962. Vive y trabaja en Barcelona. Ha publicado los libros de poemas: *Olis sobre paper* (1996) Premio Senyoriu d'Ausiàs March, *Reflexió de la llum* (1999) Premio Joan Teixidor d'Olot, *Jardins d'amor advers* (2000) Premio Joan Alcover de Palma de Mallorca, y *Pou de glaç* (2002) Premio Carles Riba (2001), publicado en Italia por Crocetti Editore con el título *Pozzo di neve*. Posteriormente, han aparecido *Retrat en blanc* (2004), *Molino en llamas / Molí encès* (2005) y *Baies* (2005), Premio Cavall Verd al mejor libro de poesía del año. Se ha publicado una antología de su poesía al búlgaro (Nov Zlatorog, 2005) y al francés (Fédérop, 2006). Es autora de los libros de relatos *La pols de l'argument* (2000) y *La inundació* (2003) Premio de la Crítica Serra d'Or (2004). Su obra más reciente es el libro de viajes *Un cor grec* (2006).

1. No leí los primeros versos en mi lengua, el catalán. Sin embargo, en mi ciudad entre montañas, descubrí a San Juan de la Cruz y al Neruda de *Residencia en la tierra*. Creo que mis poemas iniciales, que todavía conservo, hablan de volcanes. La poesía, entonces como ahora, abría los límites de mi infancia hacia el deseo y la búsqueda.

En mi primer libro, *Olis sobre paper (Óleos en papel)* aparecieron de nuevo esos volcanes. En el paisaje nevado de mis primeros años, ardió la llama que poetas tan distintos me legaron. Esa llama todavía me persigue en la oscuridad.

Cuando eres joven crees que sólo el viaje te salvará de tu circunstancia, que todo está allá afuera y que debes huir de la estrechez de tu mundo. Con los años, se descubre que lo que queda fuera es lo de atrás, lo que ya nunca se atrapa, y que la única realidad visible fue ese territorio de la espera, con los libros abiertos y el primer verso robado a la lengua del canto.

2. Nunca conseguí poseer una biblioteca ordenada. A menudo compro libros que ya me pertenecen y que jamás encuentro, algunos de forma obsesiva. Aun así, me gusta guardar estantes para los libros de los amigos; separar algunos anaqueles para los poetas y las poetas de los países fríos; dejar un lugar privilegiado para los más íntimos: Iannis Ritsos, Paul Celan, Salvador Espriu, Joan Vinyoli, Emily Dickinson, Milton. Son para mí partículas elementales, que a veces viajan para reunirse con otras: Rosalía de Castro, Antonio Machado, Juan Ramón Jiménez, Ezra Pound. Aunque siempre existe la biblioteca quebrada: los libros familiares que nunca llegaron a tus manos, los prestados, los que se quedaron en otras casas. Son ejemplares que quedan en la sombra y que sólo el recuerdo puede salvar alguna vez.

Por supuesto, empecé llevando siempre conmigo las *Cartas a un joven poeta* de Rilke, aprendí de memoria algunos versos. No sé viajar sin libros y procuro que mis abrigos tengan bolsillos generosos.

3. Creo que mi ojo lírico proviene de la pintura. A menudo es una imagen, el detalle de algo, lo que desencadena la necesidad de escribir el poema. Esa imagen espera un tiempo hasta que halla un ritmo. Hay que estar atento a esa búsqueda, porque el poema puede fraguarse sólo con un golpe de martillo y aparecer sin más, pero en otras ocasiones el metal se enfría más despacio y uno no puede permitirse el cansancio en los brazos. Decía Octavio Paz que el artista es el traductor universal. El poema traduce a menudo una experiencia que está del lado del silencio. Delacroix en su diario escribe que debemos “pintar sólo aquello que debemos mostrar al espíritu”. Es una buena definición para la poesía.

Por esa razón general, tiendo a vivir en los talleres de los pintores que me gustan, es decir, en sus diarios de artista, donde el palpito del lenguaje que se persigue se hace de pronto transparente.

4. Los poetas del rayo no tienen necesidad de explicarse, su obra está ahí, breve y luminosa. Su palabra es tan rotunda que ya no exige más. En otras ocasiones, la poesía exige remansos donde contar algunas cosas. Hay poetas que son como ríos, crecen lentamente hasta que llegan al mar. En algún instante su voz se detiene a escucharse. Normalmente esto ocurre cuando el poeta descubre su timbre propio, distinto al de los demás. Se da cuenta, porque aun siendo suyo le resulta del todo ajeno. Entonces, sólo entonces, debe escribir, y quizás sólo para sí mismo, su breve tratado en el tiempo.

En realidad, nuestra biografía está en la escritura y cada poema es un intento de acercamiento a la poética que completamos con la obra total. En ocasiones, es como si el poema no pudiera llegar más lejos en su afán por cerrarse. La necesidad de reflexión no termina con él, aunque la llama se apague tras sus versos.

5. El “yo” es un territorio extraño. Un poema es la suma de tres cosas: experiencia, lectura y pervivencia. El yo las contiene pero rara vez las habita. La poesía no es retórica, no es un accidente; la poesía es política, mundo, sociedad. El yo tiende a la brevedad en el tiempo, la poesía nunca. No hay ficción en ese yo que se levanta desde su mortalidad para realizar un trazo que el espíritu del mundo no reclama.

6. Me resulta difícil valorar este punto. He establecido relaciones con escritores de mi país en mi lengua y en otras, de todas las edades y condición. Las relaciones se entablan con aquellos poetas con los que se puede hablar de libros y de vinos. La buena amistad y la buena poesía suelen ir de la mano.

Mi obra se asocia a un grupo concreto que ha aparecido reunido en una antología con un manifiesto. El grupo es heterogéneo, con estéticas diversas, pero con buenos lazos de amistad. Nuestro manifiesto quería dar una respuesta diferente a la crisis de modelos, al callejón sin salida de la crítica y de la posmodernidad como estética. Eso nos definió con respecto a los demás, no siempre de la mejor manera, pero permitió construir unas poéticas más sólidas e irrenunciables. Un manifiesto es el fruto de un tiempo concreto, envejece y provoca algún daño colateral. Pero es necesaria la relación con el mundo para reconocer la densidad de una distancia o la levedad de las afinidades electivas.

Leer poesía y oírla en la voz de sus creadores cercanos es la mejor manera de llegar a reconocerla. Aprecio a los amigos que saben recitarla y me emociono cuando ese cauce es verdadero.

7. Como decía Kafka, “todo se resiste a ser escrito”. El poeta se resiste a ser seguido, abomina de su sombra, teme a su propio eco. Aun así, me gustaría ser considerada como una poeta de la naturaleza y de la infancia, territorios para mí, abruptos y oscuros, donde todavía tiembla el verbo. En ese eslabón silencioso de la poesía, además, haber alcanzado algún sentido.

8. El poema sólo cambia a quien lo escribe y a quien lo lee. Sin embargo, su trabajo es secreto, un ejercicio de supervivencia, que amplía las condiciones de lo humano. La literatura es tan excepcional como la vida misma. La libertad, el riesgo, el dolor y el amor forman parte de ella. Los libros que nos conmueven contienen todo eso, porque son a un tiempo una pasión del corazón y un hallazgo del conocimiento. La polifonía del espíritu que nos ofrece la lectura otorga una riqueza que nada modifica aparentemente, tras la cual se amplía nuestro gesto en la vida como cazadores de la esperanza.

Todo poema es un acto de compromiso con el mundo.

9. No alcanzo a verlo nunca en la obra terminada. El primer verso, donde están todas las posibilidades, el momento en que se oye la música de las vocales llamando a las puertas del sentido, cuando todo está por hacer pero empezando, ese es el mejor instante.

10. Se escribe desde un espacio determinado. Ese espacio lo constituye la lengua. Escribir desde una lengua minoritaria, como el catalán, significa situar la creación en el centro mismo de la fractura, es decir, optar por una lengua que sea propia, no investida de las influencias de la cultura vecina más potente. Al mismo tiempo, si se busca el universalismo en poesía, el lenguaje debe servir para conducir un mensaje de orden superior, es decir, que la lengua debe volverse extremadamente eficaz y por tanto, no traducible. Esta conciencia ya es una particularidad: un escritor de una lengua con muchos hablantes se somete a un exceso de “comunicabilidad”. El autor que escribe desde un entorno de pocos hablantes activa sus estrategias de eficacia al límite. En poesía, a veces eso significa ser necesariamente críptico, porque el soporte del pensamiento, la lengua, tiene una definición de certeza más alta.

Toda literatura puede ser sostenida por un solo individuo si este es capaz de dar una visión del mundo en variados registros de su propia realidad individual para que sea universal. Pero le corresponde entablar correspondencias con su tiempo y con todos los tiempos.

El vínculo entre literatura y lengua es indiscutible. Por una parte, la lengua es vehículo de pensamiento y la literatura es una de sus estructuras relevantes. Su libertad proviene de las máximas restricciones que se otorga y de los mecanismos que el artista usa para forzarla, deshacerse de ella o profundizar en ella.

Mi poesía es la consecuencia del amor por una lengua concreta y del mundo que encierra, de las voces que me han precedido y de la incertidumbre que me provoca nuestra no tan lejana desaparición.

11. La poesía, si lo es, emana de la periferia, corrige las verdades globales y muere de la carne de la vida. Después del ruido, viene el silencio. El poeta cincela sus cantos esperando al viajero.

12.

Poema

La força de la poesia és la força del saüc, amarga i plena, ascendent en el triomf de la flor blanca, crescuda enmig dels marges d'una terra innoble. Qui en resisteix l'expandida dolcesa? Qui, finalment, es dóna al seu tribut, miraculós destret de la bellesa, pols i cadàver d'erms abandonats? Arreu i enlloc instal·la amb pobresa la seva neu corrupta: és la seva força, la força del que segrega i mor, la força del verí que el cor altera, la força d'un corrent desfermat de baies negres que sepulta la terra de la llum.

La fuerza de la poesía es la fuerza del saúco, amarga y plena, ascendente en el triunfo de la flor blanca, crecida en las márgenes de una tierra innoble. ¿Quién resiste su dulzura esparcida? ¿Quién, finalmente, se ofrece a su tributo, milagroso apuro de la belleza, polvo y cadáver de yermos abandonados? En todas partes instala con pobreza su nieve corrompida: es su fuerza, la fuerza de lo que segrega y muere, la fuerza del veneno que el corazón altera, la fuerza de la corriente desatada de bayas negras que sepulta la tierra de la luz.

Este poema en prosa representa un punto de llegada, el momento de formulación de mi poética, a la que dediqué un breve ensayo, *Los frutos amargos de la poesía*. Sin embargo, es en la condición del poema, en el hallazgo que no se cuenta del todo, donde mejor se formulan las dudas de la búsqueda. El saúco es un arbusto de mi infancia, huele de un modo especial y en mi recuerdo se asocia a los riachuelos de montaña de nuestros primeros veranos, donde corrían las culebras y donde siempre descubríamos algún animal muerto. Su aroma, con los años, vuelve cargado del sentido que le han dado las culturas nórdicas en la poesía de Paul Celan o de Georg Trakl, cargado de esa idea azul y oscura de la muerte temprana.

Vuelve cargado de la experiencia lírica que da la lectura. El arbusto aparece en muchas partes del mundo, es una planta pobre, salvaje y marginal, que abunda más allá de la necesidad. Como la poesía misma, nunca reclamada por nadie, pero presente, al lado del mundo sencillo, expresando con su oscuridad los límites de la existencia.

PERÚ, 1963. Ha publicado seis libros de poesía, *Asuntos circunstanciales*, *Ese oficio no me gusta*, *Mariposa negra*, *Condenado amor*, *Turbulencia*, *Las hijas del terror*, y uno de relatos, *Me perturbas* (1994 y 2001). Ha editado dos libros de crítica *El combate de los ángeles* (Pontificia Universidad Católica, Lima, 1999) y *Estudios Culturales. Discursos, poderes, pulsiones*, junto con G. Portocarrero, V. Vich y S. López-Maguiña (RED, 2001). *Nadie sabe mis cosas: ensayos en torno a la poesía de Blanca Varela* (compilado con Mariela Dreyfus) se encuentra en prensa en el Fondo Editorial del Congreso, Lima. Textos suyos han aparecido en diversas antologías como *Las Horas y las hordas*, *El turno y la transición*, *ZurDos*, *Poésie Peruvienne du XXe siècle*, *Prístina y última piedra*, *Lavapiés*, *Escritoras mirando al Sur*, entre otras.

1. No lo recuerdo como una epifanía, pero fue después de que un amigo mío muriera, tenía él quince años y yo trece o algo así. Por supuesto que antes siempre leía poesía, sobre todo, sonetos... le escribí un soneto. Algo sobre la muerte prematura y sobre su vida, efímera, pero llena de colores pues pintaba... Guardaba ése y otros primeros poemas, escritos a máquina, en un archivador que un día alguien de mi entorno botó a la basura por descuido... fue un gran ejercicio de abajamiento del ego poético que, a pesar de todo, se insufla de vez en cuando...

2. Las dos cosas. El poeta inventa sus influencias... es en lo único en lo que estoy de acuerdo con Harold Bloom. Mi primer invento de influencia fue César Moro: lo leía hasta que mi libro quedó prácticamente ajado. Luego Cesare Pavese: hasta aprendérmelo de memoria. Y Vallejo y Eielson y Varela y Ollé. Y así otros tantos sucesivamente, mientras leía a otros que dejaba y volvía retomar: Sylvia Plath, por ejemplo, a quien siempre releo... pero ahí están también Cernuda, Cavafis, Pizarnik, siempre me fascinaron los poemas largos de Rafael Cadenas... y los haikus de Matsuo Bashó; las locuras de Néstor Perlongher y la sabiduría de Szymborska; en fin, puedo hacer una lista larga, soy omnívora.

3. No lo sé... una a veces escribe por un palpito; otras para sacarse algo de encima. Como profilaxis. A veces el ritmo está martilleando antes que la imagen, otras la imagen se come todo tipo o posibilidad de ritmo... A veces una tiene como motor una idea, abstracta absolutamente, no vinculada a imagen o tropo poético alguno, y entonces el camino de la escritura es el parsimonioso ejercicio de darle alguna forma... o en ciertas ocasiones un personaje se adueña de esa pulsión... Y en otras no sale nada de nada: excepto maldiciones.

4. A veces lo he intentado, y lo he publicado... e incluso he retomado poemas en los que hablo de la necesidad de escribir para esta autora que soy yo. Como si me desdoblara y pudiera poetizarme a mí misma. Pero es imposible porque todo arte poético debe empezar por arrancarnos la piel.

5. Mi poesía es absolutamente confesional y peca de reincidir en varias oportunidades sobre un yo descarnado, que incluso se desdobra y es cruel consigo mismo. Obviamente el yo poético es una construcción literaria, pero tiene mucha carne... mucho pelo del autor real, mucha vena que debería absorber litros de sangre de la voz que le permite ser...

6. La poesía peruana es casi endogámica... nos leemos demasiado a nosotros mismos. Pecamos de eso... quizás deberíamos salir más de este círculo vicioso y concentrarnos en las lecturas de otros poetas latinoamericanos... He leído mucho a las y los poetas de mi propia generación y a mis coetáneos, quizás por envidia... y muchas y muchos me deslumbran siempre.

7. No podría arrogarme la posibilidad de dar lecciones... El poeta debe escribir honestamente sobre lo que le “implosiona” y en esos intentos podrá, de alguna manera, incentivar el goce y el afán por leer y leer.

8. La poesía escrita exige una lectura pausada y el retorno sobre lo leído: esta forma de lectura, muy diferente a la lectura en paralelo de la computadora o la lectura rápida de otros textos, permite una forma de reflexión diferente sobre el propio lenguaje como transmisor del pensamiento. Creo que, básicamente, en un mundo donde la poesía no forma parte del mercado —ergo, del mundo— su sola existencia y presencia, con estos afanes específicos, nos permite tener cierta fe en las posibilidades del lenguaje. Y eso ya es muchísimo. Por otro lado, la poesía oral se mantiene vigente en los cantos y hip hops de los jóvenes que, una vez más, demuestran la increíble persuasión de los juegos del lenguaje.

9. No entiendo muy bien a qué se refiere con la “luz y la sombra del lenguaje”: creo que invariablemente la poesía juega su propio rol solo en este claroscuro. Así como la luz de la luna que aparece para iluminar las siluetas y darles otro tipo de realidad, así la poesía con sus exageraciones, y sus insistencias, y sus reiteraciones, y sus cortes abruptos, llamadas metáforas, anáforas, encabalgamientos e hipérbaton, o el tropo que prefieras, nos permite sacar de la oscuridad personajes y situaciones y otorgarles otra personalidad, otro cometido, otra posibilidad de vida.

10. Creo que lo principal ha sido palpar mi propia identidad a través de las palabras: asumir mi condición de mujer-excluida-del-banquete-de-la-cultura para poder repensar en la misma cultura y entenderla como una construcción que puede, que debe, ir variando. Ser una mujer letrada, latinoamericana, peruana de los ochenta —esto es, de la época de Sendero Luminoso omnipresente, sobre todo, en la Ciudad Universitaria, del índice de inflación más alto del siglo, del rock en español y del des-

creimiento en el futuro— pues me ha permitido posicionarme de una manera determinada en el mundo: con escepticismo, con sospecha, con una cierta raída esperanza.

11. No creo en el poeta “al margen con furia” sino sólo como una etapa de transición: luego se incorpora, a pesar de su esquizofrenia o de su falta de serotonina, en el mundo al que debe asumir tal cual, y enfrentar, tal cual. La otra posibilidad siempre está abierta y es el suicidio; y ahora ni siquiera garantiza la inmortalidad. Yo insisto en escribir poesía porque, si sucede conmigo y los poetas que leo, pienso que las palabras que produzco podrán de alguna manera, alguna vez, ojalá, movilizar a otro. Desgraciadamente siento que cada vez más y con más vehemencia, los jóvenes no quieren escribir poesía sino ser poetas. Es decir, lo que producen no les interesa sino para representar el papel de héroes culturales. Esto me parece patético... me da rabia...

12. No sé exactamente qué representa este poema. Pero es mi himno de victoria.

Lo que no me destruye me fortalece

NIETZSCHE

No quiero morir
sólo descansar
permanecer suspendida como una nube
flotar y dormir
arder y perder la forma
como un gas, evanescerme
a lo largo de un extenso territorio
fugar del cuerpo
extenderme hasta llegar al lugar del vacío
el impenetrable
la zona tarkovskyana
el castillo de naipes

No quiero morir
sólo hacerme daño
un vidrio una estaca un punzón
cualquier cosa que me agreda un poco
algunos tajos cerca del talón
una *gillette* como un pincel
la paleta empapada de rojo
la nariz también enrojecida
endurecerme
una roca maciza
un monolito de carne.

PUERTO RICO, 1963. Ha publicado: *Poemas para no morir* (1995), *Ballad of The Blood/Balada de la sangr*; ha sido editora y traductora al inglés de la poesía de la cubana María Elena Cruz Varela (Ecco Press-HarperCollins, Nueva York, 1995). También son de su autoría *On Her Face the Light of La Luna* (1997), *Cuando él es adiós* (Editorial Universidad de Puerto Rico, San Juan, 1997), *Soy dos mujeres en silencio que te miran* (Madrid, 1998), *Ojo de loba* (1998), *Encajes negros* (1999), *Querida amiga, querido amigo*, del cual es coautora junto con el cantante Danny Rivera (1999), *Alas de Islas* (Bogotá, 2003), *Ensayo sobre las cosas simples* (Bogotá, 2006).

1. Siempre he escrito. Ha sido mi diálogo interno conmigo misma. Para esa “fuga,” es preciso tener u obtener una libertad interna. Estar sola. Yo lo he estado siempre. Es un estado de espacio interior, de silencio interior, necesario para el nacimiento de una obra artística. De muy joven, en la escuela superior, tenía una obsesión: llenar las páginas de mis libretas escolares de norte a sur, este a oeste. Me aturdían los salones de clase, me hastiaba estar encerrada en ellos y no poder determinar mi tiempo y mis espacios. Entonces escribía, en prosa. Un día, en mi primer año en la universidad, ya en Estados Unidos, mi compañera de cuarto, una muchacha también puertorriqueña y de apellido de la Luz (curiosa coincidencia), hija de una profesora universitaria maestra de español, leyó las cosas que yo escribía en mis libretas, y me dijo: “Mayirm, si tu eres poeta...” Esas palabras me nombraron poeta por primera vez, y no fue necesariamente una buena noticia. Comenzó entonces mi proceso de autodescubrimiento, y de ahí mi necesidad de escribir con la estética del poema.

2. Sin lugar a dudas, hubo una figura que fue importante en mis inicios en la poesía y en ese diálogo interno con ella. Esa figura se llama Julia de Burgos, la gran poeta puertorriqueña. Fue tan importante y de tanta influencia en mi vida, que tuve que dejarla por mucho tiempo, para lograr mi propia voz, y lanzarme a mi propia búsqueda. Entonces llegó la influencia de los clásicos, Rilke como una voz esencial. Pero todo eso vino después. Mi biblioteca de joven, a mis doce o catorce años, eran los libros de Julia, libros de Khalil Gibran, todos me los leí antes de cumplir catorce años, un almanaque del mundo, países que ya desde entonces soñaba con conocer, y mucho más importante que todo eso –y que fueron mis comienzos de lectora, de niña–, fue la Biblia, no como un libro religioso, sino como un libro de un lenguaje maravilloso que me seducía hasta largas horas de la noche. Aún hoy he pensado en volver a esos comienzos: los *Salmos*, los *Proverbios*, el libro de *Ecclíastés*, el *Cantar de los Cantares*... hasta las letanías de las *Crónicas*, todo me era fascinante. ¿Se podría decir entonces que fue Dios mi primer poeta

fundamental? No lo sé, porque después dejé de creer, anhelando siempre la paz que me daba el creer y como Santa Teresa poder decir: “Quien a Dios tiene / Nada le falta / Sólo Dios basta”.

El poeta dialoga consigo mismo, escribe su voz, su confusión, sus luchas, no piensa en nadie, nadie está a su hombro derecho mirando lo que escribe. El poeta es libre de todos. Tiene que ser así. Escribir no es un proceso intelectual, aunque al final la obra puede ser de una fineza intelectual. Escribir poemas es un acto visceral, es una necesidad y una forma de confesión y absolución.

3. Primero es la imagen. La imagen adquiere un sentido corpóreo. En el poema se intenta atrapar lo “fugitivo”, la imagen inaprensible. La rima está intrínseca en la palabra, en el lenguaje que se usa, cada lenguaje con su musicalidad. Y aunque una palabra es el principio del caos, y le siguen como a borbotones el resto de las palabras en el gran desfile del lenguaje, primero es la imagen, y luego la palabra. Diríamos si fuéramos dioses en la creación, que primero fue hecha la luz, y luego vino la palabra *luz*. La imagen, luego el verbo. El poema se va hilvanando por esos dedos mágicos de imagen y palabra, convulsión y silencio, y se construye en el espejo pero en mosaicos, donde tu rostro se multiplica con el gran rostro de la humanidad.

4. En mis primeros libros no creo hablar sobre el poema dentro de los poemas como las muñecas rusas dentro de otras. Sin embargo al pasar el tiempo, se llega a instantes de otras meditaciones, y en un libro publicado apunto: “palabras / no / es el espacio entre las palabras / lo que le da sentido a las cosas / el espacio entre las piernas / el espacio entre los senos / el espacio entre tu grito / y el mío / dejando la boca vacía”. O en un muy reciente poema titulado *Mujerproa*, los últimos versos dicen: “Escribir es tantas veces recordar lo que nunca ha sido / Escribir es el dolor de no estar amando / Y al final es el llanto del vivir”.

5. Creo, en muchos instantes, que mis escritos están contruidos sobre el monólogo interior, siempre desde la primera persona. Escribir es un acto de deconstrucción, es lanzarse al vacío. Es un acto de salvación pero también de condena y anarquía. Desde ese vacío donde está colocado el “Yo,” desde donde revuelve lo oculto, emerge o no, un ser que espera al otro momento de volverse a encontrar en el poema. Si no emerge, ha fracasado. Y a veces emerge, y ha vuelto a fracasar. Porque también el “Yo” puede mentir.

6. Creo que hay personas que no pertenecemos a una generación, ni a un lugar, y estos por las propias experiencias que nos han llevado a definirnos de otras maneras. Yo soy una de esas. Partí de la isla a los dieciséis años. Y desde entonces mi vida ha sido bajar y subir de los aviones, de los trenes, de los autobuses, entrar y salir de los aeropuertos, conocer y despedir a los amigos. Me habita un mundo diverso, un kaleidoscopio de voces diversas, de colores y razas, que me han hecho exclamar no conocer el color de mi piel. Soy cubana, venezolana, francesa, belga, chilena, peruana, canadiense, o de Alaska o andaluza, pero nací en Puerto Rico.

He viajado mucho, y he conocido los componentes denominadores del ser humano. Sé la capacidad que tiene una mano de acariciar, y la otra mano de asesinar. Y desde esas dualidades me defino, y se define mi literatura. He escrito en voz de hombre y en voz de mujer. No veo fronteras que no se puedan pasar. Si algo le digo a los escritores de mi país, es que ya todo se ha dicho, y que todo es nuevo, y está por decirse.

7. Me interesa que los nuevos escritores den mayor espacio de su tiempo a la lectura, sobre todo a la lectura de buena literatura, como son los clásicos universales en la poesía. De ahí estudiar, ahora con la posibilidad del internet, lo que están escribiendo los contemporáneos en diversos países. Que encontremos comunes denominadores, que sepamos que somos una sola humanidad y que la literatura como expresión de lo que somos, va a reflejar el mismo caos y las mismas maneras de salvarnos.

8. El poema no va a salvar a un individuo de su muerte o su suicidio, no va a evitar una guerra o el curso desbocado de la autodestrucción del mundo. Pero mientras estemos respirando sobre la faz de la tierra, mientras no haya llegado a nuestros micromundos un once de septiembre, mientras haya oxígeno y el proceso de fotosíntesis siga sucediendo, mientras haya belleza, habrá poesía, y parece ser parte esencial de la creación humana.

9. Mi poesía responde a un espacio interno muy mío, dentro del silencio. Los impulsos y espacios no vienen de afuera, vienen de adentro. Los estímulos, los escoge el poeta. Las sensaciones y las experiencias, las escoge el poeta, el/ella decide vivirlas y que sean o no importantes. Los significantes, los decide el poeta. Desde su mundo interno, está observando, vigilando, y hasta provocando. Con su oído abierto, el poeta es el propio inventor de su vida y sus sucederes. La escogencia de esos sucederes los elige el poeta. Es de adentro hacia afuera. Lo que está afuera lo dejo entrar, si lo permito, escribo, y regresa. La luz y los espacios entre las palabras, he ahí la destreza del poeta en la estética del poema. Indispensable.

10. Nunca he sido un árbol que ha echado raíces. Aun en mi época de madre, criando a dos niños pequeños, he viajado extensamente. Una gitana moderna. Entonces mi visión del mundo es más amplia que la de mis contemporáneos. “Aunque de sal y agua sean sus barrotes, una isla es siempre una cárcel”, ha dicho uno de nuestros grandes escritores. Entonces la isla te impulsa, te saca de sí, es también un barco. El internet viene a revolucionar las comunicaciones. Una carta, una noticia, ya no tiene tiempo de espera. El mundo entonces está al alcance de la mano, y se ha achicado más que nunca. Un poema escrito en Macedonia, o en Turquía, me llega en segundos. Las amistades conocidas en esos países, permanecen mucho más tiempo, porque se mantiene el contacto. Entonces las culturas comienzan a redefinirse. Vemos ahora con nuevos ojos. Por eso, todo es nuevo bajo el sol.

11. Si en algún lugar del mundo yo creo en un hombre o en una mujer, ese es el lugar del poema. Para un poeta, por más que se diga, un poema no miente. Si

miente, no es un poema, no es un poeta. Es el poeta el último inocente. Llevo más de diez años añadiendo *apuntes íntimos* que validen este título: El poeta, ese último inocente. No me queda mucha fe en nada más. Pero sí en la poesía.

12.

Mujerproa

Voy a intentar otra vez decir lo mismo
Pero cambiando los significantes
Al mito de este cielo mío
Llamarlo Cielopájaro
A la muerte llamarle paraíso
Y por supuesto saciar esta hambre con infiernos
Decir lo mismo que es después de todo
Lo único que una puede seguir diciendo
Un igual con otros ojos
Llenar este vacío con otra soledad
Que no sea el vicio de hablar de los suicidios
Soy una inadapta como la luna llena de sí
Y qué si me diagnosticaron astigmatismo
Mientras veo cada vez mejor lo que está lejos

Voy a intentar otra vez decir lo mismo
Detenerme a hablar desde el silencio
Silencio desde donde salen mis palabras
Yo nunca quise escribir, me obligaron mis manos
Porque Dios hace dulzuras muy tristes
Estoy llegando al límite de mi propia tolerancia
La edad del sol
Mi sol edad
Ahí mi Cielopájaro, mi definitivo siempre Cielopájaro
Pertenece a Dios
Una de las cosas más solitarias que conozco

Voy a intentar otra vez decir lo mismo
Llegar al mar como el límite infinito de lo azul
Y era eso lo que faltaba
El mar por dentro como el líquido espeso de un hombre
Volcar las cosas
Caminar dentro de las aguas de regreso a la playa
Nunca sobre las aguas
Ser la Mujerproa
Salvarme por el riesgo del naufragio
Una mujer más
Si lo hubiera sabido no nacía
Todo esto para morir tan fácilmente

Voy a intentar otra vez decir lo mismo
He sido convocada
Mas no sé hacia dónde ir
Y queda
Este horrible deber de ir hasta el final

Escribir es tantas veces recordar lo que nunca ha sido
Escribir es el dolor de estar amando
Y al final, es el llanto del vivir

He escogido este poema porque ha sido mi último poema. El suceder de la poesía da miedo, siempre me asusta, porque siempre pienso que podría ser el último. Se puede comparar a algo así como un orgasmo, uno siempre piensa, este podría ser mi último orgasmo, y ya no podré tener otro. Aquí reside la angustia del vivir. El último poema, el último orgasmo, el último amor, el último baile, la última cena. Y se presupone, que “el último poema” podría ser el más maduro, el más inocente, el más verdad. No sé. Uno es siempre un aprendiz de poeta, un aprendiz de la vida. Cuando descubrimos una regla, algo de qué sujetarnos, aparece repentinamente la excepción de la regla que hace que reevalúemos todo lo que hasta ahora habíamos pensado.

Con este poema me di cuenta de algo muy sencillo y muy profundo de mí misma, que he intentado por mucho tiempo destruir significados e inventar otros. Si morir es el paraíso, entonces el hambre es a los infiernos. Si estar tan dentro de mí es causa principal de la angustia de existir, entonces intento crear el nuevo mito, mi mito del *Cielopájaro*. Si siento la soledad, entonces he llegado a la edad del sol, la sol edad. Si uno siente el llamado, si uno es convocado, si mucho de lo que diariamente hacemos es hacia la autodestrucción, el micromundo de nuestro propio ser como espejo del macromundo, la destrucción inminente de la humanidad, entonces, “qué locura me impide ser la asesina de mí misma” (del poema “Bendita sea mi lámpara”).

La *Mujerproa*: existir es aprender a respirar dentro de las aguas. Esa sensación de estar ahogada, o ahogándose, sentir la asfixia, y sin embargo renacer y levantarse como la proa de un barco, como la Victoria de Samotracia. Y todo esto en el marco de seres amantes, que hemos nacido para amar, y no sabemos cómo.

ESPAÑA, 1964. Obtuvo su Ph.D en 1999 por New York University. Desde 1998 enseña literatura latinoamericana y española en Montclair State University. Ha publicado los siguientes libros de poesía: *Distancias y desiertos* (1998) y *Las lenguas del viajero* (Madrid, Huerga & Fierro, 2005) y la plaqueta *Memorias de un vacío* (Nueva York, Pen Press, 2002). Tiene inédito el poemario *Los arquitectos de lo imaginario*. Su poesía ha sido publicada en numerosas antologías de España, Latinoamérica, Estados Unidos, Italia y Rumania. Ha sido traducida al francés, inglés, italiano y rumano. Una selección de su poesía se publicó en inglés en la serie de plaquetas *Rebel Road* (NY, 2004) y en numerosas revistas, entre ellas, *Literary Review* y *Mandorla*. Una selección de su poesía fue traducida al italiano y publicada bajo el título *Acento mágico* (2002) y otra, traducida al rumano, con el título *Pravalirea focului* (2007). En francés fue publicada en revistas francesas y canadienses. Como traductora de inglés al español y de español al inglés ha traducido poetas españoles y latinoamericanos para las revistas *Terra Incognita*, *Hofstra Hispanic Review* y *Tamame* y a los poetas estadounidense Louis Gluck, Robert Duncan, Leonard Swartz, Anne Lauterbach, entre otros, para revistas españolas y latinoamericanas. Como crítica ha publicado *Ese extraño territorio: la representación de la infancia en tres escritoras latinoamericanas* que, luego, traducido al inglés publicó Juan de la Cuesta (2005). Es la coeditora de *Galerna. Revista Internacional de Literatura*. La ciudad de Nueva York le otorgó la distinción de *Speaker for the Humanities of NYC* (2003-2005).

1. Me es imposible recordar el primer libro o poema que escribí. Vengo de una familia en la que la lectura y la escritura era parte de nuestra rutina diaria desde muy pequeños.

2. Me acuerdo muy bien del primer poema que leí en inglés. Un poema muy corto de Emily Dickinson que me dieron a leer a los quince años cuando empecé a aprender el idioma. Desde entonces tanto su poesía como el diálogo con la tradición en lengua inglesa tendrían una gran repercusión en mi obra.

Emily Dickinson, T. S. Eliot, Elizabeth Bishop, Rilke, Olga Orozco, Sylvia Plath, Robert Lowell, Allen Ginsberg, Wallace Stevens, Rosalía de Castro, Rubén Darío, Oliverio Girondo, César Vallejo, Saint-John Perse, Jorge Guillén y Antonio Machado fueron algunas de las lecturas que configuraron el universo poético de mis años de formación. A esta biblioteca se le suma mi interés por la mística judía como modo de explorar el misterio del lenguaje, rasgo que la Cábala comparte con las tradiciones poéticas a las que me siento ligada por mis experiencias tanto de

lectura como de vida. Me es más fácil pensar en mis precursores que en mis posibles lectores ya que a través de la lectura se fue formando una red de asociaciones estéticas por las que he creado, en un principio inconscientemente, una genealogía. Mi impulso poético surge de este cruce de lecturas que me gustaría pensar comparto con los lectores modernos. Creo que hoy en día el lector, por lo menos el occidental, se ha especializado más y más, y su gusto poético refleja unos criterios muy diversos que, sin embargo, a pesar de su variedad, compartimos.

3. El poema nace de una necesidad interior, de un deseo de transformar la realidad cotidiana en una experiencia trascendental. La responsabilidad del poeta es la de ser fiel a ese ritmo interior que le permite acceder al inconsciente poético que quiero creer que todos compartimos.

4. En mi obra el poema siempre es una reflexión sobre la poesía como intento de expresar la realidad textual por la que se ha dicho y se dice el mundo.

5. La separación, el desarraigo, la distancia son los temas de mis primeros libros. Tema personal, que he intentado llevar al ámbito del lenguaje y del poema. Mi discurso poético entonces desarrolló una primera persona lírica. Sin embargo, el yo poético ya no se puede salvar a través de las representaciones e interpretaciones tradicionales. El sujeto escindido está simbólicamente vacío, invadido, si se quiere por la misma cantidad de imágenes que la cultura visual nos impone a diario. Creo que por eso mismo, ese primer “yo” de mi poesía, luego, con la madurez poética, ha tomado diversas máscaras o se ha fragmentado según la necesidad del poema. La fragmentación del yo también aparece, creo, como un modo de expresar esa simultaneidad de voces y estructuras idiomáticas y culturales en las que vivo. Expresar un universo que ya no es lineal y coherente y transgredir las representaciones habituales del sujeto lírico a través de la traducción de ese “yo” a diferentes sujetos, o máscaras, es parte de la experiencia que vivimos en Nueva York.

6. A diferencia de otros escritores como Perse, Ionesco, Nabokov, por mencionar sólo algunos, que dejaron su lengua materna al trasladarse a otro país, creo que vivimos en un momento histórico en el que podemos vivir fuera de nuestras fronteras nacionales y lingüísticas sin sentir que tenemos que dejar nuestra lengua materna. Creo, o tal vez quisiera creer, que podemos mantener no sólo el idioma en el que nacimos sino una relación fluida con sus expresiones literarias y con la necesidad cotidiana en todos sus aspectos.

Me parece tan imposible escoger el lugar de pertenencia como la lengua en la que escribo. Dialogar con los poetas españoles de mi generación como con los anteriores y colaborar con proyectos de mutuo interés es hoy más fácil que nunca por las posibilidades que nos ofrece la red. Si critico el lado más negativo de este medio, también reconozco su valor que, bien empleado, nos puede conectar a diario con cualquier parte del mundo. Un poeta puede mantener un diálogo fluido con los diversos grupos literarios, no sólo de su país de origen, en mi caso España, sino con otros. Mantenerse y mantener a otros poetas al tanto de los diversos proyectos

que vamos gestando y poder participar en ellos, no importa el lugar de residencia, es ahora mucho más fácil.

7. Proust nos dice que el poema es una lengua extranjera dentro del mismo idioma. En mi poesía he querido unir dos motivos; el destierro que sufrí como persona, al salir de España para Nueva York y el poema como un ámbito foráneo a la regularidad de la lengua cotidiana aun dentro de las mismas fronteras. Vivimos más y más en sociedades en las que se niega ese desarraigo que de un modo u otro todos sentimos. Los diferentes medios de comunicación, globales, aún bajo la máscara de la diversidad tienen una gran capacidad de uniformar experiencias y de validar e invalidar visiones. Por eso mismo necesitan negar todo sentimiento de marginalidad, desarraigo y exilio. El discurso poético, no obstante, ha sido siempre un constante testigo de esa desgarradura, y hoy tampoco la niega.

8. El sistema comercial separa, ridiculiza, desprecia y aliena toda sensibilidad que su círculo económico no pueda absorber. Así los diferentes discursos y los diversos saberes de las humanidades ocupan un lugar, cada vez más, marginal en la sociedad contemporánea. Desde un lugar no comercial de la cultura, fuera de los circuitos capitalistas más revelantes, el poema se vuelve un vehículo para transformar los órdenes preestablecidos. El poema es capaz de combinar varias corrientes de pensamiento para así poder desestabilizar esos órdenes. De este modo la poesía muestra ciertas sensibilidades enajenadas y nos permite conocer el mundo que nos rodea, que hoy en día se nos hace más y más difícil de experimentar sin la mediatización de unas imágenes producidas y creadas por y para la comercialización. La poesía como campo marginal a los circuitos capitalistas más importantes es uno de los medios idóneos para deconstruir los procesos que uniforman el pensamiento, la representación y la cultura actual. Por esa misma marginalidad de la palabra poética, el poema puede mantener el poder de conjurar, de convocar, otros mundos impensables o innecesarios por y para los muchos perímetros comerciales. Ciertas corrientes filosóficas y poéticas, como una reflexión sobre la emergencia de cierto pensamiento y cierta simbología cultural, sirven como un discurso alternativo a los discursos de la comunicación que, más y más, generan representaciones altamente simplificadas y simplistas que quieren imponerse como modelo de la subjetividad actual.

9. El poema como objeto deseado, con valor por sí mismo, con una intensidad intelectual, no sólo emocional, es una constante trayectoria entre la luz y las sombras. Así la poesía se transforma en una experiencia, en un periplo tortuoso.

10. Obviamente residir en Nueva York abrió notablemente mi horizonte de expectativas literarias. Por un lado, mi experiencia con la poesía americana me ha hecho reflexionar sobre los diálogos literarios entre los diferentes idiomas y, por otro, mi experiencia con poetas latinoamericanos que residen en esta ciudad me hace pensar en la poesía en lengua española como un *continuum*, más allá de las fronteras nacionales. Salir de mi país de origen, vivir en Nueva York y viajar am-

pliamente por las distintas naciones de Latinoamérica me ha permitido rastrear aquellos puntos en común de los diversos escenarios poéticos, que van más allá de la lengua específica.

La experiencia de Nueva York, en mí, ha creado una voluntad poética que se nutre de signos que rompen con la idea de pertenecer a una sola tradición más o menos lineal. Hoy en día siento que pertenezco, directa o indirectamente a varias tradiciones en diferentes idiomas al mismo tiempo –la gallega, española e inglesa– y que tengo una enorme deuda con todas. No sentí tanto mudarme de país como un cambio geográfico, sino como una transformación en mi perspectiva y en mi visión. Es por eso que me reconozco en aquellos movimientos poéticos actuales que desean recrear una literatura flotante entre múltiples signos poéticos. Conocer muy bien los diferentes registros literarios de España, los de Estados Unidos y de Latinoamérica que me permitan crear un universo literario con un acento contemporáneo es la experiencia poética más importante para mí a partir de cierto momento de mi vida.

11. El mito de la pérdida de un idioma “ancestral”, tan presente en muchas creencias religiosas, lo he tomado como parte de una mitología personal. Ese lenguaje como único espacio de salvación se ha ido volviendo motivo clave de mi obra. Se ha dicho muy a menudo que se escribe desde la pérdida. Se escribe para recuperar, para encontrar, si se quiere, para convocar aquello que anhelamos. Mis poemas siempre han querido ser parte de esa invocación, de ese llamado. Aunque imposible, la búsqueda es siempre la de un lenguaje “puro,” aquel sin distancia entre signo y referente, un idioma poético que recuerde aquel “otro” anterior a la destrucción de Babel. Creo oír en ese cruce de las diferentes tradiciones; en ese eje imaginario, aquel ritmo de una primera lengua “ancestral” que aún creo que los poetas podemos escuchar como un susurro del alma.

12. El recuerdo como traducción
Memory as translation

El Poema de Emily Dickinson

Ample make this Bed
Make this Bed with Awe,
And there I'll Wait for you until Dawn Breaks,
Excellent and Fair

Be its Mattress straight–,
Be its Pillow round–,
Let not Sunrise's yellow noise,
Interrupts this Ground–

Mi traducción del poema

Haz esta Cama Amplia
Haz esta Cama con Reverencia,
En ella espera hasta el día del Juicio,
Excelente y Justo

Que sea colchón firme–,
Que sea almohada cómoda–,
No dejes que el ruido amarillo de la Aurora,
Interrumpa este Suelo–

Writing as translation

Ample make this bed
Make this bed, so I can rest,
In it wait till Judgment break,
Excellent and Fair

Be like a Mattress Firm
Be my Pillow
Let no Sunrise's yellow noise awake me,
or Interrupts my Peace.

El recuerdo como traducción

Arce haz esta cama
Hazla para que descanse
Y allí te Esperaré hasta el Alba
Excelente y Justa

Se como un Colchón Firme
Se mi almohada
No dejes que el ruido amarillo de la Aurora me despierte
ni Interrumpa mi Paz.

Este poema de Emily Dickinson es el primer poema que leí en inglés como mencioné anteriormente. Después de muchos años volví a él con la seguridad de recordarlo. Pero al volver a leerlo, noté que el recuerdo y las palabras no coincidían. A esa distancia se sumaban las diferencias entre el recuerdo de la versión inglesa y el recuerdo de la versión española. Creo que inconscientemente lo había traducido, a través de los años, en mi imaginación. Entre esas dos distancias, la de la memoria y la de la diferencia entre idiomas, creo ver ese eje donde, para mí, surge el poema.

CUBA, 1965. Poeta, narrador, ensayista, crítico y traductor literario. Licenciado en Filología por la Universidad Central de Las Villas (Santa Clara, Cuba). Ha sido galardonado en dos oportunidades con el Premio Nacional de la Crítica por los libros de poesía *El lobo y el centauro* (2001) y *Parques* (2004). Poemas y cuentos suyos aparecen en diversas muestras de literatura cubana, tanto en Cuba como en el extranjero, donde han sido traducidos al inglés, francés, italiano y neerlandés. Sus poemarios son *Insomnios* (1994), *Extraplagiario* (1995), *Salvado por la danza* (1995), *Libro de cruel fervor* (1997), *Libro de Lilia Amel* (1998), *El lobo y el centauro* (2001), *Apolo-gía del silencio* (2003), *El mendigo de Dios* (2004), *Parques* (2004), *Éxodo* (2004), *Aprendiendo a callar* (2005), *Sonetos imperdonables* (2006). Tiene publicados los siguientes cuentos: *Cuentos para adúlteros* (1995), *Tres tristes triángulos* (2000), *Las (di)versiones de Eva* (2003), *Otros cuentos de amor, de locura y de muerte* (2006), y las novelas: *Infierno* (1999), *Diario de un poeta recién cazado*, (1999, 2001, 2002, México; Ibis Rouge Éditions, Guyana, Francia, 2004; Éditions du Cercle, París, 2005).

1. En realidad, mis primeros poemas desaparecieron. Comencé a juntar palabras con rima y alguna que otra idea desde muy pequeño (ocho o diez años), pero todo eso, que desde luego no tenía ningún valor como literatura, se trasapeló. El impulso inicial fue, sin duda, la imitación. Por pura casualidad, aprendí a leer, antes de empezar la escuela primaria, en un manoseado ejemplar del *Martín Fierro* que andaba por mi casa. Y digo que fue simple azar porque, si bien mis padres eran lectores, la poesía no entraba entre sus predilecciones. El sabor popular y en buena medida narrativo del poema de Hernández debe de haber motivado a mi padre a leerlo casi como una moderna novela de aventuras. De ahí a caer en mis manos de niño fascinado por el héroe cantor no hubo más que un paso. Y arranqué a poner en versos mis pueriles inquietudes, por lo general relacionadas con la familia o con acontecimientos patrios y sociales. La tradición familiar pesó mucho en mi inclinación poética. Mas no en el sentido de que hubiera en ella un gusto especial por la poesía escrita, sino porque me facilitó conocer de primera mano la poesía popular. Mi familia es de origen campesino. Y a pesar de que nací, crecí y me eduqué en Camagüey, una ciudad cubana de provincia, pasé buena parte de mi infancia en el hogar de mis abuelos y tíos maternos, en pleno campo, en constante vecindad con la décima oral improvisada, cuyo esquema de metro y rima aprendí como quien juega y lo usé en múltiples “poemas” de ocasión, lo mismo para alabar la belleza y dulzura de mis primas que para fustigar el mal carácter del abuelo y sus férreas medidas disciplinarias.

Durante mis estudios de enseñanza media seguí intentando hacer versos, básicamente de amor, copiando de modo feroz a Bécquer y al Neruda de *Crepusculario* y *Veinte poemas de amor y una canción desesperada*, o ciertas zonas de Góngora, Quevedo, Lope, u otros clásicos españoles que ya leía con fruición, deleitándome en la música, en el ritmo, sin entender para nada qué decían, sólo sintiendo una corriente de simpatía con sus angustias o con sus celebraciones amorosas. Esto prosiguió en el preuniversitario, aunque incorporé otros poetas, quizá con la aviesa intención de buscar nuevas víctimas para saquear a mi antojo. Por esa fecha leí a Darío, Guillén (Nicolás), Miguel Hernández, Machado, Juan Ramón Jiménez, Tagore, y creció en mí una necesidad insaciable de consumir poesía.

Desde luego, leía además novelas y cuentos. Alrededor de los diez u once años, cuando mi madre comenzó a trabajar después de haber superado el trauma del divorcio, estuve obligado a permanecer, a la salida de la escuela, en casa de una vecina que me cuidaba hasta que mi mamá venía del trabajo. Aquella señora poseía una buena biblioteca, incluso superior a la que mis padres habían alcanzado a reunir antes de separarse. Galdós, Balzac, Stendhal, Maupassant, Poe, Gólgol, Chéjov, me acompañaron durante muchos largos atardeceres. Y hasta otras lecturas no tan santas, al decir de mi madre, como Boccaccio y el Sade de las fábulas e historietas.

Esa voracidad lectora me condujo a las aulas de la Facultad de Letras de la Universidad de Las Villas, y allí empezó, en verdad, mi diálogo comprometido con la poesía. A pesar de que ya había hojeado *La Ilíada*, *La Eneida* y la *Divina comedia*, estudiarlas más o menos a fondo me hizo, primero, morir de una sana –pero corrosiva– envidia, y, segundo, tomar conciencia de lo poco que había entendido hasta la fecha y afanarme cada vez más en penetrar los arcanos del pensamiento poético. Por suerte, ni la envidia benigna ante los maestros ni la duda perenne ante el valor de lo que escribo me han abandonado jamás, y sigo afanándome, tal vez inútilmente, en un diálogo que a estas alturas sé interminable. Eso sí, al final se impuso mi falta de pudor: después de quemar la mayoría de los poemas escritos entre los dieciocho y los veinte años, agrupé aquellos que pudieran estar menos alejados de la literatura en un cuaderno titulado *Apología del silencio*, que sólo publiqué en el 2003, a los quince años de haberlo concluido.

2. Mi biblioteca es un auténtico dragón, borgiano, por si fuera poco. Ahora mismo no podría decir cuántos, pero poseo varios miles de volúmenes, entre los que aún están en mi casa natal de Camagüey y los que he ido trasladando a La Habana –donde vivo desde el año 2002– y juntándolos con los que ya tenía mi esposa, la escritora Susana Haug. Acumulamos libros en el estudio, en los cuartos, en el comedor y en cualquier otro sitio en el que pueda acondicionarse un librero, una mesita o algo por el estilo. La muestra es bastante variopinta. Hay tomos en al menos cinco idiomas (español, inglés, francés, italiano y portugués), sin parar mientes en diferencias geográficas o genéricas. Abundan las novelas y los libros de cuentos, pero también los de filosofía, historia, teoría literaria, ensayo, arte, en similar medida que las biografías o las obras teatrales. Y, por supuesto, hay mucha, muchísima poesía.

Ahora bien, si entendemos por juventud de mi ejercicio poético –lo anterior sería si acaso la infancia– los últimos semestres de la universidad y la primera

década de mi vida laboral, podría afirmar que hubo varios libros que fueron marcándola sin misericordia. En primer lugar, la *Divina comedia*. Leer y pensar a Dante ha sido mi principal actividad poética durante todos estos años, hasta el punto de que me he atrevido a traducir la *Vida nueva*, que acaba de publicarse en La Habana, y he coqueteado seriamente con la idea de emprenderla con la *Comedia* misma, aunque en verdad todavía me paraliza su monumentalidad. Dante me puso ante los ojos, el que sospecho puede ser el único tema de mi exploración poética: la búsqueda de un poder superior que me libere y purifique —y junto conmigo a los demás hombres— a través de un diálogo imposible pero insoslayable, en el cual me asistan la filosofía, la política, la religión, el arte y todas mis altas y bajas pasiones. En segundo lugar, *Las flores del mal* y los *Pequeños poemas en prosa* de Baudelaire, donde repasé la lección de Dante a las puertas de la modernidad; para caer luego en las *Iluminaciones* y *Una temporada en el infierno*, *Hojas de hierba*, *Elegías de Duino* y *Sonetos a Orfeo*, *La tierra baldía*, *Personae* y los *Cantos*, por no hablar de la poesía en lengua española, sobre la que abundaré en la respuesta a la sexta pregunta.

De cierta manera, comparto los presupuestos de Harold Bloom en *La angustia de las influencias*, sobre el poeta —yo no me considero un poeta fuerte, apenas un lector de poesía con habilidad para imitar a los maestros— que inventa a sus precursores. Yo me he inventado un Catulo, un Virgilio, un Dante, un Petrarca, un Du Bellay, un Shakespeare, un Donne, un Milton, un Wordsworth, un Blake, un Mallarmé, una Dickinson, un Pessoa, un Apollinaire, un Reverdy, un Masters, un Campana, un Ungaretti, un Montale, un Trakl, un Celan, un Pavese, un Pasolini, un Bonnefoy, un Senghor, un Hughes, un Heaney, y muchos otros, con la peregrina idea de darle cierto lustre a mis pobres indagaciones en el ser y en el Ser. Con todos ellos he tenido peripecias de amor y odio y he creído ver en su pensamiento y en su praxis poética el camino y la vereda, lo auténtico y lo falaz, en un perpetuo autodevorarme en el reto de querer apresar el espíritu de mi época como ellos lo hicieron con las suyas. En este ejercicio igual suelo imaginarme a mis lectores, pues ya aclaré que sucumbí a la falta de pudor, y en mis ensoñaciones aspiro a ser leído —y creído en la medida en que eso es posible— no sólo por los contemporáneos, sino además por quienes han de venir. El peso de la angustia me hace despertar del sueño: si Dante es alta poesía, o Milton, o Baudelaire, o Celan, lo que yo hago casi seguro no lo es. Claro, vuelvo a caer en la autocomplacencia y me dejo arrastrar otra vez por la euforia del nuevo salto hasta que algún maestro acude en mi auxilio y me abofetea con su palabra.

3. Nunca me he encontrado en mi propia voz. Es decir, no he hallado una voz propia, por tanto no he podido descubrirme en ella. Siempre termino por entender que la voz, mejor dicho, las voces, son las de otros, aquellos “precursores” y “lectores” que me invento y me inventan en cada nueva tentativa por explicarme el universo y mi sitio en él. A pesar de que soy, digamos, un cristiano heterodoxo, no creo en la poesía como dictado divino. Para mí, al menos, es un profundo proceso de observación, lectura, meditación, angustia, duda, escritura y reescritura, y más duda y más angustia. Dios —que en mi caso viene a ser la suma de mis múltiples y sucesivas ideas y búsquedas de Dios— ha sido sumamente parco, elusivo: no da

señales para que emprenda ningún viaje en pos suya. Al contrario: se esconde, se enmascara, me confunde. Y, para colmo, de cada indagación salgo más ignorante y más lleno de interrogaciones acerca del hombre, del destino, y de esa misma cambiante imagen de la divinidad.

En buena ley, nunca alcanzo a discernir qué es primero, si la imagen o el ritmo. Sospecho que nacen al unísono: cada imagen posee su propio ritmo, aquel que se deja elegir entre el torbellino de posibilidades, entre la red de imágenes que van conformando mi visión (siempre dialéctica) del universo. Como he trabajado bastante con las formas estróficas (el soneto, la décima, el romance, el ovillejo, y otras), pudiera creerse a primera vista que el ritmo determina mi proceso creativo, pero sería una apreciación discutible; la elección del metro, es decir, de las variantes formales en general, surge junto con la visión (intuición, indagación) de esa realidad, otra que es la palabra, la frase, el verso, el poema, el libro, el conjunto de libros. Sin que me tiemble la mano, podría firmar la aseveración de Octavio Paz en *El arco y la lira* que propone al ritmo como imagen, como sentido del mundo. O sea, ritmo e imagen son la piedra angular e indisoluble de mi modo de entender y escribir la poesía.

4. Desde luego que me ha tentado muchas veces la necesidad de formular una poética. Más bien diría de formular varias poéticas. Aunque en mi poesía he ido esbozando reflexiones acerca del poema y del pensamiento poético en general, y hasta he escrito sucesivas artes poéticas, en este momento trabajo en varios ensayos “teóricos” que podrían contener mis ideas al respecto. Trataré de resumir la esencia del principal de ellos en pocas palabras. Se titula “El arte de prescindir”; en él ansío explicar la manera en que se ha transformado, una y otra vez, mi concepción de la poesía y del poema, y cómo esos cambios se pueden apreciar en mi praxis artística. Ante todo, elegir una imagen, un ritmo, una palabra, significa prescindir del resto, sacrificar la multiplicidad en aras de desbastar la realidad, el idioma, y crear una nueva realidad, insuficiente en sí misma para transmitir aquello que hubo de perderse en la elección. Pero resulta, a mi modo de ver, el único camino, enojoso, pues se desecha más de lo que se conserva. No obstante, el ejercicio de prescindencia no culmina ahí. La formulación teórica, o la realización práctica de una poética, si se convierte en sistema, en fórmula, puede conducir al anquilosamiento, a la retórica que garantiza la comodidad expresiva o, en el peor de los casos, la satisfacción de las expectativas de críticos y lectores. Hace falta, entonces, prescindir de esa poética, mudar la piel, el alma, y lanzarse al abismo de una nueva concepción que habrá de engendrar otras sucesivas hasta rozar el silencio.

Ese ha sido mi derrotero hasta hoy. Mis tres poemarios iniciales (*Apología del silencio*, *Extraplagiario* e *Insomnios*) muestran los signos de lo que era, en esos años, mi preocupación estética: insertarme en la poesía cubana a contracorriente de la fundamental norma al uso en las décadas del sesenta y setenta (el tono conversacional, el realismo objetivo, la epicidad, el reflejo inmediato de las circunstancias históricas, la ideologización, la efusión sentimental, el carácter anecdótico y la apariencia de desaliño formal), aunque sin desechiar algunas ganancias conceptuales y formales que ésta ofrecía (el humor, la ironía, cierta postura crítica

ante lo histórico, lo social, lo ideológico). En los tres libros se aprecia el titubeo entre lo conversacional y una incipiente tropologización, así como la revisitación —sobre todo en el primero y el tercero— de las formas estróficas tradicionales. De hecho, *Apología del silencio* pudiera ser el laboratorio donde ensayé, sin demasiado éxito pero con mucho entusiasmo, mis experimentos posteriores con el soneto; mientras que *Insomnios* vendría a ser algo así como un derroche de manierismo, de desenfreno estrófico. Por supuesto, entonces quería tender un puente hacia Orígenes (Lezama y Eliseo, sobre todo), e incluso más allá, hacia los exquisitos versos de Florit, de Ballagas, de Brull, y hacia la gran tradición del siglo XIX cubano: Martí, Heredia, Casal, Zenea, la Avellaneda, el Cucalambé.

El camino hacia Orígenes me sacó de ese primer estadio. A través de Lezama, Cintio, Fina, Eliseo, Baquero, Piñera, volví a entroncar con la tradición occidental, con mis viejos amigos Baudelaire, Rimbaud, Mallarmé, Eliot, Pound, ahora acompañados por Perse, por Claudel, por Valéry y por los presupuestos del surrealismo menos ortodoxo (Eluard, Michaux, Char). Comencé a tener una preocupación más ontológica que puramente estética y a preocuparme por la postura humana ante el exilio (no el político, sino el exilio inaugural, la pérdida de los posibles paraísos). A esas alturas escribí libros como *Salvado por la danza*, *El mendigo de Dios*, *Sitiada soledad* (este todavía inédito, pues la sátira es poco potable en el mundo editorial cubano) y *Libro de Lilia Amel*, en los cuales se evidencia esta urdimbre metafísica, que culminó con la selección y traducción de una antología de John Donne, maestro si los hay en eso de oscilar entre lo profano y lo divino, de torcerle el cuello al lenguaje y a la imaginación hasta hacer estallar los límites del poema. Esa traducción fue una suerte de ejercicio espiritual: yo no podía escribir así, pero sí enmascararme detrás de Donne y navegar por las interioridades de un gran poeta que me dio la enorme lección moral de enseñarme (de nuevo) mis propias limitaciones como autor.

Ya bien entrados los noventa, mi disyuntiva era otra: ¿buscar una renovación dentro de la poesía cubana podía conducir a una renovación dentro de la poesía del idioma, o de otros idiomas?, ¿hasta qué punto debía pagar un poeta cubano el cambio de giro que tuvo nuestra literatura a fines de los cincuenta, tan grande que, mientras Paz, Deguy, Roche, Noël, Jouffroy, Roubaud, Sanguinetti, Tomlinson, Ginsberg, Olson, Jandl, Mon, Heissenbüttel, y muchos otros, volvían a desbrozar las malezas pendientes de la vanguardia, los autores de mi país —quizá convencidos de que iban a la vanguardia ideológica o política— dieron un brinco atrás de casi un siglo y revisitaron el romanticismo, en específico en cuanto a olvido de lo religioso, en el canto de afirmación nacionalista y en el precepto wordsworthiano de emplear el lenguaje del hombre para decir las cosas del hombre? Leyendo a Retamar y a Rama descubrí innumerables coincidencias entre el final del XIX y el principio del XX con el final de este último siglo y lo que podría ser el inicio del XXI, al menos en lo concerniente a subdesarrollo, rebeldía y necesidad de injertar al mundo en nuestra realidad. De ahí nació mi tentativa de pulsar los resortes de una especie de neomodernismo (aristocracia vocabularia, densidad simbólica, experimentación rítmica y métrica, el arte como respuesta a la vulgaridad de la globalización política y económica) que caminara, además, hacia una neovan-

guardia a lo Apollinaire, a lo Reverdy, a lo Pound, a lo Eliot, donde se confiriera mayor importancia al acto de incrustar las nuevas ideas y procedimientos en el tronco de la tradición y no se abandonaran de manera iconoclasta los dividendos de propuestas estéticas anteriores, como creo hicieron otros poetas cubanos coetáneos, más próximos a aquella vanguardia que estimó en mucho los manifiestos, el carácter programático de la literatura, la gestualidad provocadora de la desautomatización. De ahí surgieron volúmenes como *Libro de cruel fervor* y *El lobo y el centauro*, en los que intento reconquistar a Martí, a Casal, a Darío y a múltiples poetas de la lengua española, cultivadores excelsos de los metros y formas estróficas “tradicionales” (Garcilaso, Góngora, Quevedo, San Juan, Fray Luis de León, Unamuno, Machado, Miguel Hernández, Alberti, Juan Ramón Jiménez, Octavio Paz), y amalgamarlos con el coloquialismo norteamericano y los “experimentalismos” italiano, francés, inglés y de expresión alemana, en un conato por romper lo que consideraba la anemia de buena parte de la poesía cubana anterior: su falta de pensamiento poético y estatura intelectual, y su descompostura expresiva.

En el primer lustro del nuevo siglo, volví a prescindir de mi poética. *Éxodo* y *Aprendiendo a callar* son el testimonio de esa ruptura. En el primero propongo un viaje del yo (los yoes) al tú (a través de la poesía amorosa, de la expresión del deseo que busca y se busca en el otro) y luego al ustedes, al nosotros (a través de la poesía casi en prosa, contaminada de narración y de ensayo, intertextual y paratextual, donde pretendo reutilizar las posibilidades expresivas del conversacionalismo), que somos todos los que habitamos la patria del espíritu. En el segundo cuaderno, por el contrario, me acojo a una idea de Sor Juana Inés de la Cruz: “callamos no porque no tengamos nada que decir, sino porque no sabemos cómo decir lo que quisiéramos decir”, y desde esa plataforma alzo mi no-voz, mi no-discurso, que quiere regresar al silencio anterior a la palabra, quizá porque se entiende más cerca de la meditación que de la escritura, más espíritu que letra. Y ahí estoy en este instante, reflexionando cómo salir otra vez del silencio, cómo prescindir de esta última poética y volver a intentarlo hasta el fracaso.

Por cierto, otro de los ensayos “teóricos”, “Anatomía del fracaso”, versa sobre el tema de la poesía como fiasco, desde el momento de su concepción, siempre más prometedora que el resultado final al cual nos lleva la insuficiencia del lenguaje, hasta los disímiles fracasos cognoscitivos, comunicativos, económicos, políticos y filosóficos que entraña el cultivo de la misma. El tercero de los ensayos, “Hacia una nueva edad teocrática”, habla, recontextualizando a Vico y a Bloom, de la aventura del par antinómico Dios-poesía, a través del análisis de algunos ejemplos sumos de la dicotomía (Homero, Lucrecio, Dante, Donne, San Juan, Milton, Mallarmé, Claudel, Nietzsche, Rilke, Celan), para terminar cuestionándose la pertinencia de la resurrección teocrática (para la poesía, se sobreentiende) a manera de defensa contra la sinrazón de la época actual.

5. De forma general, he empleado siempre la primera persona, quizá siguiendo el *¿Quién que es no es romántico?* de Darío. O sea, como expresión primera de subjetivismo, de crisis religiosa y existencial ante la imposibilidad de fundir el Yo con la alteridad, con el Todo; del conflicto de, siendo finito, desear unirme al infinito y

transformarme en él. A simple vista, yo también podría parecer un nuevo romántico si no hubiera tenido claro (muchísimo después de leer *The Truth of Poetry. Tensions in Modern Poetry from Baudelaire to the 1960s* de Michael Hamburger) que ese yo empírico había sufrido una resquebrajadura brutal en el siglo XIX, en manos de poetas como Baudelaire, Rimbaud, Corbière, Laforgue, Mallarmé, tendientes a multiplicar el yo en busca de otros caminos de expresión a sus crecientes angustias ontológicas en un contexto donde comenzaba a primar la idea de la muerte de Dios y de la incapacidad del lenguaje para traducir a los demás juicios, correspondencias y sensaciones. Esa línea de pensamiento desembocó en que los poetas, para hacer del hombre solitario una multitud, de la identidad negativa una multiplicidad positiva o la universalidad del ser, recurrieran al empleo de las máscaras, de distintas identidades enfáticas en la intensidad de su drama ontológico. Así, Browning, Whitman, Von Hofmannsthal, Valéry, Stefan George, Yeats, Valery Larbaud y Kavafis, acudieron a otros sujetos líricos en sus poemas, mientras Lautréamont, Pierre Louÿs, Pessoa y Masters se inventaron apócrifos y heterónimos con biografías y poéticas bien definidas y desacralizadoras de la tradición. En mi caso, no he ido tan lejos. Al menos por ahora, pues quizá mi próximo poemario (que ha de titularse *La nueva vida*, la resurrección después del silencio) abunde en asunciones apócrifas y en heterónimos, precisamente para hurgar en el fenómeno de la multiplicidad de yoes (tanto en mí mismo y en mis diversos sujetos líricos, como en los poetas que inventaré o recontextualizaré) que dialoga en la trama secreta de cada texto (que proviene del latín *textum*, tejido) y lo conecta con el universo todo. Hasta ahora, a lo sumo, me he limitado a dejar testimonio de esa diversidad, de esa crisis de identidades, en las enunciaciones a veces paradójicas, a veces francamente contradictorias que son mis libros de poemas y los poemas que componen esos libros. Dicho esto, sólo puedo afirmar que el lenguaje es incapaz de asignarle al yo una identidad cierta, porque el yo generador y receptor del lenguaje no tiene una identidad cierta en sí mismo. No obstante, no considero al yo una licencia retórica, sino la muestra de la dificultad del poeta, del hombre, para salir de la telaraña de sus recovecos interiores. A los novelistas, sospecho, les sucede otro tanto porque, a la postre, los grandes novelistas (Rabelais, Cervantes, Austen, Dostoievski, Tolstoi, Joyce, Musil, Kafka, Proust, Mann, Gadda, Beckett, y otros) no son otra cosa que poetas.

6. Aunque prometí dejarlo para esta pregunta, ya en la cuarta respuesta comenté algo al respecto. Ante todo he de confesar que adoro la poesía clásica de España: Sem Tob, Berceo, el Arcipreste de Hita, Santillana, Manrique, Garcilaso, San Juan, Fray Luis, Herrera, Góngora, Quevedo, Lope, Bécquer, Rosalía de Castro; así como a algunos poetas del 98 (Antonio Machado y Unamuno) y a otros del XX (León Felipe, Lorca, Salinas, Aleixandre, Cernuda, Hernández). En América, por el contrario, mis predilecciones están menos lejanas en el tiempo, con la salvedad de Sor Juana: Darío, Lugones, Mistral, Velarde, Luis Carlos López, Huidobro, Borges, Girondo, Vallejo, Neruda, Parra, Díaz Casanueva, Gorostiza, Paz; y en la segunda mitad del XX: José Emilio Pacheco, Gonzalo Rojas, Roberto Juarroz, Blanca Varela, Alejandra Pizarnik, Rodolfo Hinostroza, David Huerta, Raúl Zu-

rita. Con todos ellos me une la sintonía del discípulo, actitud que asumo para intentar aprehender la esencia de sus poéticas, hacerlas mías y devolverlas en esos monstruos simbioses que son mis poemas. Desde luego, a unos debo mucho más que a otros. A Quevedo, en primer lugar, agradezco su visión caleidoscópica del mundo y de la literatura, la mirada sarcástica, la jerarquía de la conceptualización, el sonido del endecasílabo. A San Juan, el ardor místico-erótico, la necesidad de poseer y ser poseído por la divinidad. A Darío y Velarde las maneras distintas de intentar resolver las diferencias entre erotismo y religiosidad, entre la carne y el sentimiento del pecado. Y a Vallejo, la intensidad de la arremetida contra los cánones, contra el pensamiento y el lenguaje; la enseñanza de convertir el dolor en materia de poesía; y la necesidad inexcusable del autodevorarse, de ser otro poeta, u otros poetas, en cada nuevo libro.

Con los autores de mi país la relación ha sido más agónica, tal vez porque compartir una historia común me lleve a juzgarlos con mayor severidad tanto estética como éticamente. También en la cuarta respuesta hablé algo acerca de ellos. En el siglo XIX, prefiero a Martí, Casal, Heredia, Zenea, la Avellaneda, el Cucalambé. En la primera mitad del XX, a Boti, Poveda, Brull, Ballagas, Florit, Guillén, Pedroso, Loynaz, Lezama, Diego, Vitier, García-Marruz, Baquero, Piñera, Feijóo. En la segunda mitad del siglo pasado, a Francisco de Oraá, Roberto Friol, Rolando Escardó, Roberto Fernández Retamar, Fayad Jamís, Raúl Hernández Novás, Ángel Escobar, Reina María Rodríguez, José Kozler, Roberto Manzano y Rafael Almanza. Entre los absolutamente coetáneos, a Omar Pérez y Juan Carlos Flores. A todos ellos me une, aparte de la actitud discipular que ya expliqué, la responsabilidad ante el destino de mi país, el deber de pasar la antorcha en esa larga carrera de relevos que hizo de la poesía cubana una de las más notables del idioma en el XIX (Martí, Heredia y la Avellaneda no dejan lugar a dudas sobre este aserto) y también en la primera mitad del XX (Guillén y Lezama bastarían para confirmarlo).

Mi predilección por esos cinco autores que acabo de mencionar radica en que fueron, a mi entender, quienes de verdad alcanzaron a ponerse a tono con los derroteros de la poesía mundial en sus respectivas épocas, e incluso a impulsar nuestra poesía nacional, y la del idioma, a un estadio superior. En Heredia, me interesa sobre todo el impulso romántico, la pasión de su estro, y el notable pensamiento poético que hay en sus escritos críticos. En la Avellaneda, la exploración de las posibilidades del verso español una vez que se le reincorporan las ganancias del verso inglés, francés, italiano (en esto, doña Gertrudis anunció el camino de González Prada, Darío, Herrera y Reissig, y otros valiosos recontextualizadores del sonido y el sentido del verso en lengua española). De José Martí, me asombra la claridad del pensamiento, su lectura imprescindible de Whitman y de los simbolistas franceses, que lo llevaron a iniciar y superar el modernismo, y a darle a la poesía hispanoamericana su auténtica entrada en la modernidad. Sin embargo, con Martí ha sucedido algo terrible: a la crítica y a la historiografía literarias les ha costado Dios y ayuda reconocer su papel, quizá obnubilados por la demasiada luz, quizá dejándose llevar por los avatares de una obra poética publicada sin mucha alharaca publicitaria y leída a destiempo por quedar sosla-

yada detrás de la postura del hombre civil y político. En el caso de Guillén, me llama profundamente la atención cómo fue evolucionando, corrigiendo su poética (nunca explícita en ensayos o artículos, más bien clara en su propia escritura de poesía) y pasó del posmodernismo a la vanguardia, de esta a la posvanguardia, al coloquialismo y hasta llegó a una suerte de poesía neovanguardista, posmoderna, en *El diario que a diario*. Además, la música peculiar de sus versos es una enseñanza muy apreciable, por la variedad de registros compositivos y lingüísticos de que se valió a lo largo de su carrera. Y de Lezama, qué decir, ¿acaso dar fe de mi deslumbramiento inicial ante su “cetrería de metáforas”? ¿o de mis periodos de escepticismo con respecto a la estatura universal de su obra, para terminar, al releerlo, por percatarme de la profundidad y multiplicidad connotativa de su palabra, de su concepción teleológica de la poesía?

7. De la influencia de mi poesía en los poetas y lectores más jóvenes, apenas podría decir algo. La crítica literaria cubana ha sido benevolente, al menos la publicada (ya sabemos que el comentario de salón, entre corrillos, siempre es, por desgracia, zaheridor, aunque puede no estar falto de razón). Pero ni el comportamiento de la crítica “oficial”, ni el de la *underground* responden la pregunta. Suelo recibir pocos comentarios de lectores acerca de mis libros de poemas. La mayoría prefiere mis novelas y cuentos, incluso mis ensayos. Supongo que esto obedece a que la poesía es de más difícil acceso intelectual y requiere una digestión lenta, casi rumiante; amén de que el público lector cubano, incluido el profesional (críticos, editores, periodistas, profesores, estudiantes de letras y artes, bibliotecarios), está mejor preparado para leer prosa que poesía.

De todas maneras, la influencia que sí creo ejercer anda en otra dirección. Tiene que ver con mi experiencia docente. Hace ya unos años, imparto Literatura Hispanoamericana en la Facultad de Letras de la Universidad de La Habana, y desde esa cátedra me he esforzado por compartir (prefiero este término al de enseñar o impartir; me parece, en mi caso, más exacto) con mis alumnos el entusiasmo por la literatura (especialmente por la poesía) y una serie de provocaciones que, sospecho, han moldeado juicios y actitudes ante el hecho literario en algunos de ellos. Verlos leer con simpatía a Sor Juana, a Balbuena, a Darío, a Lugones, a Velarde, a Luis Carlos López, a la Mistral, y saber que en esa lectura desmitificadora ha influido un poco mi granito de arena, resulta altamente satisfactorio. En ese mismo sentido, mi participación en el diplomado Historia, Teoría y Práctica de la Creación Poética me ha traído bastante beneplácito. Este experimento consiste en un curso-taller compuesto por tres asignaturas: Historia de la creación poética (a mi cargo), Teoría de la creación poética (bajo la responsabilidad de Roberto Manzano) y Ejercicios críticos (conducidos por Susana Haug), en las cuales se han matriculado (acabamos de concluir la segunda edición) jóvenes y no tan jóvenes poetas y estudiantes universitarios, fundamentalmente. Allí me divierto proponiendo una lectura –muy panorámica, por desgracia, pues el curso dura sólo dos años– de la poesía mundial desde los textos antiguos hasta la contemporaneidad, aunque me detengo, es obvio, en algunas cimas “canónicas” de esa(s) historia(s). Y digo que disfruto porque es reconfortante ver cómo los alumnos leen (o releen)

a Catulo, a Lucrecio, a Virgilio, a Dante, a Petrarca, a Shakespeare, a Milton, o a poetas más “modernos”—para muchos de ellos la poesía comenzaba en Baudelaire, o incluso en Eliot, y lo anterior era letra muerta— con un afán cognoscitivo que tal vez no los convierta en mejores autores, pero sin falta habrá de convertirlos en mejores lectores y, quién sabe, hasta en mejores personas.

8. La participación civil, política, religiosa de la poesía es tan antigua como ella misma. Recuérdese su papel entre los griegos, los aztecas, los incas: unas veces un producto de la religión o la política, otras un instrumento al servicio de éstas. Eso, en líneas generales, porque siempre existió el disidente, el escéptico, el que puso bajo sospecha la sacralidad del dios o del emperador de turno y a través de cuyos versos se filtraron hacia el futuro las resquebrajaduras ideológicas, morales, estéticas, que luego arrojaron otras luces sobre los procesos históricos y culturales. Es decir: la poesía, el poema, nunca saben, inquieren. Por esa razón sospecho del poeta que insiste, desde la poesía, con la poesía, en asentar —o desmentir—, de manera absoluta, verdades históricas, ideológicas o políticas (las cuales, si miramos a fondo, también suelen tener mucho de ficción, según desde dónde sople el viento), porque por lo general caen en el discurso huero, en la asunción de las prescripciones del poder, sea del género que sea. No cuestiono, para nada, las predilecciones políticas o religiosas de los autores, ni su actividad civil o militar en pro de su país o de una causa concreta; si lo hiciera no admirara a Dante, ni a Martí, ni a Vallejo, paradigmas en lo de sobreponerse a las contingencias de la historia y legarnos una poesía que todavía sigue y seguirá interesando porque en ella late el impulso subjetivo, la eterna inconformidad del individuo que quiere, quiso y querrá un mundo mejor, tal vez imposible, pero deseable como único paliativo contra el exilio inaugural. El poeta, desde Orfeo, ha sido un marginal: no es totalmente humano, pero no es divino; encanta a dioses y reyes, pero puede ser decapitado por las masas irredentas; es capaz de morir por amor, mas no alcanza a retener a la mujer amada, cuya imagen se difumina al menor movimiento de cabeza; termina viviendo como un proscrito, pero a su muerte pasa a formar parte del reino de los cielos (recuérdese que la lira de Orfeo se transformó a la postre en la constelación de similar nombre). También, por supuesto, en tanto hombre, es un exiliado: perdió de antemano el camino del Paraíso y está obligado a dialogar, a preguntar y preguntar(se) dónde queda esa ruta o, en el peor de los casos, si es de veras imprescindible o existen otras opciones para burlar los límites de la existencia. Por eso creo, igual que Bécquer, que siempre habrá poesía, pues habrá nuevos hombres con nuevas inconformidades, nuevas ideas y nuevas maneras de averiguar sobre su sitio en el universo.

9. En verdad no encuentro privilegiado ningún momento de mi poesía. Ya hablé de la duda y de la angustia, no ante la página en blanco, sino precisamente al revés, ante la página escrita. Suelo componer libros de poemas como si fueran novelas, sinfonías, edificios, conjuntos en los cuales cada pieza cumple una función ineludible (no hablo de conseguirlo, sólo de lo que me gustaría hacer) y no puede ser retirada so pena de catástrofe. Al terminar un libro, o un texto, me asalta la incertidumbre de la inutilidad, el drama de mi propia insignificancia como poeta y

como individuo para atreverme a vaticinar o reformular el pasado, el presente y el futuro de la especie. Sin falta sé que hay otros más aptos: aquellos de verdad indispensables para que el hombre respire y vea mejor. No obstante, me gusta pensar la literatura cual si fuera un gran torrente en el que las altas olas no podrían existir sin el empujón de las míseras goticas. Quisiera ser una de ellas, que mis visiones y mis alientos sirvan para recrear a los Dantes del pasado, a los de hoy y a los que habrán de ser en la espiral sin fin de la poesía.

En cuanto al batallar con el lenguaje, la angustia no es menor. Al principio de mi diálogo con la poesía ansiaba poseer todas las palabras, domesticarlas, traerlas a mis poemas y que me sirvieran incondicionalmente. La realidad me demostró el error. Si uno acapara *todas* las palabras redescubre *el* idioma, no *su* idioma, y un poeta —o alguien como yo que insiste a sabiendas de no serlo— necesita violentar el lenguaje hasta que sea el *suyo*, el que le sirve sólo a él para expresar aquello que ve y piensa. Intenté tomar ese camino y no dio mucho resultado: el lenguaje es un animalito indócil, siempre insuficiente para expresar esa nueva realidad que uno extrae de las más insondables simas de la conciencia y también de la inconsciencia (aquí podría citar los presupuestos de Robert Bly acerca de los “saltos físicos” que da la mente del poeta desde lo consciente a lo inconsciente en busca de las profundidades del ego, los múltiples seres que lo habitan, y su continua interrelación con el mundo cultural y físico). En ese sentido, se me hace ingobernable, caigo en la incertidumbre del traductor: ninguna palabra me parece la exacta, vacilo una y otra vez hasta que termino por rendirme, abandono el trabajo no porque crea que ya está, sino porque a esas alturas me es imposible seguir adelante. Visto así, habría en mis poemas más sombra que luz, y cualquier densidad simbólica, connotativa, polisémica, tendría un buen índice de laboriosidad y otro buen índice de pereza, de imperfección humana ante la elusión persistente del lenguaje. Algunos amigos me acusan de tener una relación erótica con el lenguaje, ya que en ese trato subyace una fuerte corriente de deseo, un juego autodestructivo de posesiones y celos, de fracasos y felicidades efímeras, la inseguridad propia del amante que teme hasta del aire al percatarse de que, por más tesón y buena voluntad que ponga, la aquiescencia siempre pertenece al otro y este está en el absoluto derecho de negarla o enmascararla detrás de la falacia y el cinismo. Pero de todos modos, hay zonas de mi poesía a las que juzgo con menor severidad, aquellas donde la insatisfacción no me corroe hasta el autoaniquilamiento cuando las expongo a lecturas públicas o privadas; esas zonas podrían ser, por estas fechas (quizá en el futuro serían otras), *Libro de Lilia Amel*, algunos poemas de *Libro de cruel fervor* y *El lobo y el centauro*, los textos de amor que hay en *Éxodo*, en la sección “Cirios”, algunos de la sección “Parques” del mismo libro, y los de *Aprendiendo a callar*.

10. Casi desde que comencé a escribir, o a soñar con escribir, estuve muy interesado en aprender de los grandes maestros de la literatura universal. En eso soy muy martiano: es preciso injertar al mundo en nuestra república, pero que el tronco sea el de nuestra república. Así, he intentado discernir cuál podría ser el filón que me condujera, sin desdorar la tradición cultural de mi país —sólida, sin duda, si recordamos a los poetas que ya mencioné, y a otros autores como Cirilo Villaverde,

Ramón Meza, Fernando Ortiz, Alejo Carpentier, Onelio Jorge Cardoso; así como músicos, pintores, bailarines, a poner mi literatura a la altura de su tiempo, a imbricar ese riquísimo caudal en el cada vez más amplio caudal de la literatura hispanoamericana y universal. Sé que suena pretencioso, y estoy casi seguro de que no voy a conseguirlo, pero sólo si uno pretende tocar el sol es que conseguirá alzarse unos palmos de su naturaleza pedestre. También sé que únicamente a través de lo nacional puedo saciar esta ambición, pues en verdad no poseo otras raíces para afincarme antes de emprender el vuelo. Me he esforzado en dejar un testimonio, mi testimonio, en el que aspiro a comunicar toda mi experiencia personal (vivencias, lecturas, especulaciones filosóficas, ideológicas, políticas, sociales, etc.), que incluye, huelga decirlo, mi dependencia agónica de lo nacional. Y digo agónica porque a veces me he sentido asfixiado por el peso de la cultura foránea (occidental y oriental), por la cerrazón geográfica y política de una isla que ha elegido su destino a contrapelo del resto del continente y a despecho de presiones tan fuertes que a veces resultan aterradoras. También, por supuesto, he sido víctima directa o indirecta del cúmulo de errores que zarandearon la política cultural cubana en los últimos cuarenta y cinco años. Pero nada de eso ha hecho amainar mi compromiso con la literatura, ni mi interés en dialogar con los moradores de la patria del espíritu. Si al final no resulta, será por escasez de talento, jamás por ausencia de brío. El testimonio de que antes hablé es otra manera de que esa mísera gotica que soy se sume a la ola mayor desde la pequeñez de su ser local, pero una vez que lo haga ya estará, desde esa misma pequeñez, navegando en el gran torrente.

11. En efecto, el mundo contemporáneo está signado por la falta de fe, o mejor, por el exceso de fe en el éxito, la prosperidad económica, la belleza estereotipada de las pasarelas y revistas de modas, los automóviles último modelo, los celulares, las tarjetas de crédito, y otras armas que la Matrix de la globalización ha empleado para banalizar la mente del individuo y su actividad subjetiva en el orbe, bajo el influjo de un dios llamado mercado y una religión llamada consumo. Si convenimos en que los adeptos a esta religión se multiplican por centenares y han invadido los espacios antiguamente privativos del arte —cuya “aristocracia” espiritual ha flaqueado ante el empuje de las grandes tiradas de pésimas novelas, de superproducciones cinematográficas espantosas (casi siempre hollywoodenses), o de las dudosas propuestas de muchos sellos discográficos, por no hablar de las artes plásticas y su cada vez más excesiva y costosa “funcionalidad”— podríamos, en un ataque de impotencia cultural, pensar en el suicidio, si nos conformamos con admitir que el amor se ha transformado en una melodramática compraventa de intereses, el erotismo en pornografía, la religión y la política en sainetes baratos, y la filosofía en un guirigay babélico. Pero no. Como ya dije, siempre ha habido disidentes, cuya sospecha y labor de resistencia ha permitido que el arte y la literatura sobrevivan a todas las crisis políticas, sociales y morales de la historia de la cultura y el pensamiento. ¿O acaso estamos hoy peor que en la Roma antigua? ¿O peor que en el Medioevo? ¿O peor que en el periodo de entreguerras del siglo xx? No creo. Son sólo maneras distintas de manifestación de un mismo problema:

el aguzamiento de la estupidez humana y su poder de autodestrucción para con la especie y el mundo. Y al final lo esencial de esas épocas sobrevivió en las páginas de sus grandes poetas, en las obras de sus pintores, escultores, músicos, arquitectos, y la espiral ganó otra elipse, hasta que la nueva oleada de imbecilidad colectiva puso en peligro la edad subsiguiente, también salvada por los apóstatas y así sucesivamente. Por eso tengo fe en el otro, en ese hombre auténtico que aún late entre los seres cosificados por la tecnología, el conformismo y las guerras. Ya dije que la poesía me parece eterna mientras eterno sea el hombre que desconfíe y se rebele, ya sea desde el altar modernista como desde la furia —¿o furnia?— civil del poeta al margen de que hablara Parra. De hecho, la actitud es en esencia similar: el poeta es un marginal, venga de donde venga. Los grandes rebeldes han nacido o vivido en los escalones sociales más insólitos: esclavos y libertos (Horacio, Terencio), lumpenes (Villon, Marlowe), proletarios (Whitman, Frost), campesinos (Virgilio, Esenin), aristócratas (Dante, Donne), burgueses (Blake, Shakespeare, Baudelaire) y han crecido bajo las ideologías y religiones más controvertidas (Dante, católico; Milton, protestante; Bretch, comunista; Benn y Pound, fascistas en algún momento), sin que nada de eso haya desdorado de modo definitivo su afán de indagación, su manía de enfrentar las crisis con nuevas preguntas que engendren otras y así hasta el infinito.

12. En realidad, me gustaría transgredir la norma y elegir dos poemas. El primero, perteneciente a *Éxodo*, una suerte de reflexión sobre la otredad de las voces que ya he comentado anteriormente. El segundo, texto final de *Aprendiendo a callar*, una especie de testamento, como su título indica, en el que aspiro a dejar mi legado actual a poetas y lectores. Ambos, supongo, dan una idea bastante exacta de los derroteros de mi poesía más reciente y, a la vez, insinúan el salto que espero habrá de venir.

(Plaza de la Santa Croce. Florencia)

Recuerdo claramente los detalles de una vida anterior que no viví. Me rememoro andando por Florencia a la luz de las últimas antorchas que prendieran los güelfos mandados por Donati. Después vino el exilio. Las ciudades de otros. El pan de los amigos. El duro azar de la supervivencia. Y algunos libros ríspidos y amargos acerca del poder y la justicia. Nunca volví a cruzar los puentes sobre el Arno. Me enterraron en Rávena. Luego fui reencarnando en muchos hombres que admiraron mis versos o el violento latín de mi prosa política (o poética). Somos un gran ejército que sabe cuán poco importan reyes, militares y obispos cuando se tiene el don de adulterar el tiempo, los sitios, las historias, y uno renace en Londres, en Madrid, en La Habana, en Nueva York, diciendo una verdad sencilla y mínima: una sabia mujer nos lleva al Paraíso. Sabiduría, Beatriz, la Muerte, la Poesía, son sólo nombres, leves coyunturas tras cuyos velos se emboza la Belleza, todo lo femenino que hay en Dios. Hoy he vuelto a Florencia y veo la estatua al fondo de la plaza,

yo, que he sido Dante, William, John, Miguel, Francisco, Arthur,
Walt, Edgar, Charles, José, Rubén, Vicente, Jorge Luis, César, Pablo, Octavio,
no puedo menos que alabar mis hembras y dejarme guiar,
rebelde y dulce, hacia esa nueva vida que vendrá
en la esperanza de poder, un día, alzarme a las estrellas.

Testamento

Yo
También
puedo testar
ahora:

les doy
todo
el silencio.

VÍCTOR HUGO DÍAZ

SANTIAGO de Chile, 1965. Ha publicado *La comarca de senos caídos* (1987), *Doble vida* (1989), *Lugares de uso* (2000) y *No tocar* (2003). Fue antologado en *Antología Fundación Pablo Neruda* (1990) y en *Ciudad poética post, diez poetas jóvenes chilenos* (1992). En 1988 obtuvo la primera Beca de Creación Taller Pablo Neruda y en 2002 la Beca de Creación del Consejo Nacional del Libro y la Lectura. En 2004 recibe el Premio de la Fundación Pablo Neruda por su trayectoria. Sus textos han aparecido en diversas revistas y muestras poéticas.

1. Siempre he pensado y a la vez dudado si soy o no un escritor, ya que me parece prioritaria la experiencia poética por encima de la escritura, es decir el descubrimiento o el “shock” antes que la página en blanco por llenar. Pienso que este malentendido oficioso ha llevado a grandes confusiones e incluso a fraudes productivos y no productos seductores.

De niño alucinaba y conocía la historia, sobre todo antigua, con lo que desarrollé la tendencia a la ficción interpretable (la realidad es quizá más sorprendente que lo imaginado y de ahí mi obsesión por trabajar con lo material al servicio de la composición significativa).

En una familia donde la opinión y la crítica no tenían interés ni lugar, surgió la primera pregunta: si yo estoy aquí, donde están mis hermanos ausentes, los que no han nacido o, como siempre he tenido pasión por las piedras, pensaba que si me botaban la colección, ellas seguirían su proceso de piedras y yo mi finitud. Creo que eso me iluminó, la noción de azar y término inevitable.

Mi formación inicial no fue literaria, fue la esquina y la música, no como género artístico sino como respuesta y resistencia al sistema, el rock (Hendrix, etc.), pensemos en la dictadura imperante, con toda la duda y desconfianza en el sistema político pro o anti dictadura, había algo que los otros no veían, esa “falta” es la poesía, no es decir algo de otra forma, no decir sino hacerlo visible. Algunos versos me tocaron y me di cuenta de que ésta era la elección de género creativo que más me acomodaba y excitaba: “América, por qué tus bibliotecas están tan llenas de lagrimas” (Ginsberg); o “De esto surge un poema / de estar en un lugar que no es el nuestro y peor aún / no nosotros mismos” (Wallace Stevens) o “Estos son pues los años venideros / todo lo íbamos a resolver ahora / teníamos la vida por delante” (Lihn). Y desde luego lo trágico y total de Vallejo y Baudelaire, no Rimbaud, eso lo asocio más a la escritura y por tanto productividad, igual burguesía inteligente, cálculo y modificación del discurso anterior. Parece que la poesía y su sustento están relacionados al paso del tiempo: “Este verano cumpliré los cincuenta / y la muerte me desgasta incesante” (Borges). Independiente de lo anterior, siempre he sentido placer por el ritmo y las formas.

2. A mí me parece que el poeta inventa a sus precursores, tanto por establecer vínculo y acogerse a una tradición, a un modo afín de tomar partido por cierta concepción de poesía, como por escribir como se cree que se debe escribir mirando hacia atrás y hacia el lado, buscando diálogo con algunos autores. Además el poeta en este diálogo con lo ya escrito, reinterpreta desde su tiempo y mirada algunas praxis e imaginarios a manera de impulso.

Al mismo tiempo se escribe para alguien, aunque sea para uno, esa emoción expresiva tiene necesariamente un lector (ideal), la posible interpretación ya significa un lector, el hablante tiene que ser capaz de estar en la cabeza los otros.

Respecto a los libros, si bien es cierto he perdido o alejado físicamente algunas de mis bibliotecas temporales, creo en libros indispensables que siempre están en uno, prefiero decir autores: Eliot, Vallejo, Kavafis y Lihn entre otros, porque de ahí las cosas se me escapan de las manos.

3. En mí lo primero es la sorpresa, la aparición de la experiencia poética que va ligada a la imagen, allí lo poético se hace, vive y trata de entrar en los otros. El ritmo es simultáneo, es parte de la forma, pertenece al cuerpo del poema, además es el movimiento de lo dicho. Respecto a la voz, no me queda claro, a veces creo ser yo quien habla y a veces me parece un susurro, una conversación que se oye al paso, una visita inesperada.

4. Formular poéticas, lo asocio a poner límites, demarcación, nada es estático en poesía, el desplazamiento es su naturaleza. Creo que las obras cuando te llegan y te hablan en toda su dimensión te están planteando su modo y su desnudez, exhibiendo en sí mismas el cómo y el porqué están escritas. Si se escribe pensando en cómo se debe escribir poesía en un tiempo y lugar, lo que implica una reflexión permanente y una duda.

5. Prefiero el desdoblamiento y alejarme de un posible yo íntimo, personal, como decía anteriormente: prefiero estar en la cabeza de los otros. Prefiero las voces diferidas, distintos hablantes que buscan dar cuerpo a una voz pública encarnada en escenas, detalles (observación) y fragmentos que hagan levantar la mirada. Prefiero entonces el yo poético, a fin de cuentas, esa voz con que el poema nos habla, el sujeto que habita ese espacio y en ningún otro. Un yo retórico me parece aburrido; la buena poesía hace visibles sus elementos en toda su expresión, el yo retórico, habla acerca de ellos.

6. La línea que se pueda establecer hacia atrás y hacia el lado, por lo menos en Chile, es súper personal, pero diría que la cosa de hoy empieza en Parra, con Lihn, Gonzalo Millán, Zurita, el primer Harris, quizá Maquiera y los post 87 o Barbaros, en que empieza un proceso que como concepto o marca registrada podríamos llamar Poesía Joven, un gesto que está hoy en pleno proceso y desarrollo.

7. No escribir lo innecesario, evitar la retórica, esforzarse en buscar imaginarios propios, explorar la mitología personal y tener claro que en los buenos poemas no

se ve la tinta, la letra impresa, como dije antes, el poema se hace visible a primera vista, no es “hablar” de él, de “eso”.

8. Hoy los discursos y espectáculos están dirigidos al dominio y el consumo irracional y cruel, éstos reemplazaron a la experiencia o al menos intentan hacerlo, para eso fueron diseñados. Pienso en lo que dice O. Paz, al afirmar que la poesía no es ficción, es el real maravilloso cotidiano, descorre entonces el velo de lo producido y muestra algo en su plenitud. Reestablece el poder del símbolo y saca al lenguaje de su pura funcionalidad, le devuelve su libertad y su independencia expresiva, como dicen: escribir es un pretexto para no aplaudir.

9. No me queda claro si obtengo lo que busco, pero creo que sería en el momento en que lograra hacer de lo familiar algo enigmático, una poesía en apariencia hecha de elementos, de materiales y objetos, como un abismo superficial, pero capaz de llegar a primera vista con todo su peso e impacto de lo real maravilloso. En ese sentido busco lograr o entreabrir esa respiración y visión.

10. Pienso en Eliot, en una entrevista que leí en algún lugar, cuando dice que el asunto de la poesía se trata de plantear el problema universal (supongo es el estar aquí, ahora y ser finitos) pero en un lenguaje nacional, local. En tal caso se trataría de rescatar, modificar y reutilizar los elementos y signos de nuestras culturas locales, es decir las mitologías personales en cada “tribu”, urbana, etcétera.

Ahora respecto a la experiencia personal, sin duda está presente, debe estarlo, no creo en una poesía ligada exclusivamente a la intertextualidad, al gran discurso de “lo poético”, una poesía fabricada o de libros abiertos. Si bien es cierto la literatura es personal y por qué no decirlo autobiográfica, no se limita a eso. En otras palabras busco acercar o construir con lo personal un discurso público, pero en un sentido profundo. Por ejemplo mi ciudad, Santiago de Chile (sus contradicciones, neurosis, transformación física, etc.) está fuertemente presente en mis textos, pero al mismo tiempo es un material de construcción, un pretexto de escritura.

11. La furia civil es imprescindible, recordemos lo que dije antes: escribir es un pretexto para no aplaudir (no recuerdo el autor). El lenguaje de la tribu tiene toda esa carga expresiva y ancestral, pero debe ser traducida al sentido de lo moderno; más aún recuperar la ancestral, toda esa materia prima simbólica que el poeta contiene, pero en mitologías o hablas totalmente actuales, creo que eso mantiene en movimiento a la poesía. Hay que evitar o despreciar el “terreno seguro”, descubriendo ese velo hay dialogo, movimiento y lectura.

12. Preferiría citar sólo un fragmento del poema “Frágil” de *Lugares de uso*:

Las flores artificiales
también florecen, pero en invierno
su polen es el musgo
No requieren de luz sino de tiempo para volverse necesarias.

Acá hay algo que es importante hacer notar, como dije antes: hacer de lo familiar algo enigmático, buscar el misterio de lo común. Siempre me ha importado el tema de la observación, mirar con otros ojos lo que todos ven, hacerlo casi una “visión”. Además valorar y exaltar el detalle, ya no tanto el fragmento. Ese, el detalle que logra erectarse en imagen poética, este es un camino donde hay mucho aún por recorrer. El detalle potente y significativo trabaja con objetos, con visualidad reflexiva, alejándose de lo retórico.

CHILE, 1966. Abogado de profesión, ha realizado además estudios particulares de música. Es profesor de diversas universidades chilenas. Su actividad literaria la ha desarrollado en la poesía, el ensayo, la traducción y la narrativa. Dentro de su producción poética destaca *El Apocalipsis de las palabras/La dicha de enmudecer* (Beuve-drais Editores, Santiago, 1998-2001); *Zarabanda de la muerte oscura* (Beuve-drais, 2000-2006); *Estancias en homenaje a Gregorio Samsa* (Beuve-drais 2001); *Fundación mítica del reino de Chile* (Beuve-drais, 2002); *Hotel Celine*, (Editorial Universitaria, 2004) y *Los hipocondriacos no se mueren de miedo* (Beuve-drais, Editores, 2006). Su labor como traductor incluye, entre otros textos, el poema anglosajón *Beowulf*, el *Macbeth* de Shakespeare y la poesía escogida de Robert Browning y Ezra Pound. Ha obtenido, entre otras distinciones, el Premio Nacional de la Crítica en Poesía, año 2000 y el premio Pablo Neruda, año 2002.

1. El impulso inicial de mi escritura estuvo marcado por el encuentro con autores en cuya obra vislumbré un eco hospitalario a mis propias obsesiones. Son muchos, pero tal vez los más decisivos en esa vocación poética inicial fueron Ezra Pound, T. S. Eliot, Trakl y Borges. Pound y Eliot me alucinaron por su técnica cinematográfica en la construcción de las imágenes y por el manejo sonoro del metro; Trakl por su atmósfera angustiosa, terminal; Borges, finalmente, por su escritura como ejercicio de filiación con sus propias lecturas.

2. Para mí escritura y lectura son ámbitos indisociables. Al leer reescribo y al escribir releo. Mi obra publicada es, en cierta medida, la mejor antología de mi “biblioteca personal”. No creo en obras cerradas o conclusas; tampoco en la autoría como territorio exclusivo y excluyente. La literatura es un ejercicio dialógico, mancomunado y ecuménico entre precursores, epígonos y lectores, quienes terminan habitando una misma contemporaneidad. Es casi como una epifanía sujeta a sucesivas reelaboraciones, en la que todos apostamos y somos apostados. Su espacio es, desde luego, la memoria, una memoria que abraza el pasado con nostalgia de futuro.

3. Sí, aunque esa voz es también un entramado de voces, un mosaico. Me interesa el desdoblamiento, el juego especular, la exploración de lo propio en lo ajeno y de lo ajeno en lo propio. Creo en la filiación, en el palimpsesto intertextual. Ahí, ciertamente, ha influido mi trabajo como traductor, que es “una versión más” de mi propia poesía. En cuanto al tema de la imagen y el ritmo, al menos en mí, surgen simultáneamente: una imagen sin ritmo estaría muda; un ritmo sin imagen, ciego.

4. Cada poema, en su particular forma de ser, es ya una poética. Me interesa mucho la poesía que se cuestiona su propio estatuto. Nicanor Parra decía: “El poeta debe bajar del Olimpo”. Yo creo que es el poema, no el poeta, el que debe bajar del olimpo verbal. La referencialidad entre el nombre y la cosa, asumida como un pacto tácito, es necesario someterla a revisión. Tal vez sea éste el desafío pendiente para la poesía del futuro

5. El yo es inevitable, aunque no está demás amortiguarle los decibeles, despersonalizarlo, transformarlo en otro y en otros. Por eso me interesa el diálogo, los homenajes, las alusiones y las citas, explícitas o implícitas, el poema como un trabajo colaborativo y colectivo.

6. Tengo más sintonía con autores muertos que con autores vivos. Se trata de sintonías que trascienden las barreras del idioma, las generaciones o los contextos históricos y cuya opción de pertenencia está marcada, paradójicamente, por el desprendimiento, por la huida progresiva de todo y de todos, por el no tener arraigo ni en el lenguaje ni en uno mismo, por sentirse de una provisionalidad abrumadora.

7. Creo que cada vez se hace más necesario reafirmar, en la lectura, en la escritura y en la vida misma, cuatro puntos cardinales: rigor, austeridad, paciencia y humildad.

8. Esas formas de discurso operan sobre otras matrices epistemológicas y valóricas. Con todo, el poema le puede enseñar a esas formas de racionalidad a no ser autocomplacientes, a estarse poniendo continuamente en tela de juicio, a mirarse siempre con saludable distancia irónica.

9. Mi poesía es una apuesta por el claroscuro –sombra en la luz y luz en la sombra– del lenguaje, esto es, por ese momento limítrofe –así veo al poema– en que la expresividad y la comunicabilidad se transforman en territorio en disputa. Hay momentos, como diría Pound, en que nos aferramos al silencio y, sin embargo, no podemos dejar de hablar; hay otros momentos en que creemos estar hablando pero es en verdad el silencio quien nos pide la palabra.

10. Las experiencias personales más gravitantes en mi escritura son la muerte, el paso insoslayable del tiempo y la perplejidad ante el misterio del lenguaje. Creo que la cultura contemporánea –en mi país y fuera de él–, marcada por una concepción pragmática e instrumental de la existencia, concebida ésta como un bien de consumo fácil y digerible, ha tendido a desproblematizar –cuando no a maquillar– cualquier señal de fisura en el ser humano, llámese a esa fisura enfermedad, miseria, soledad o muerte. La poesía, por fortuna, aún permite un espacio de insalubridad y provocación en medio de tanta higiene sospechosa.

11. Exigirle sentidos a la poesía –en nombre de la realidad endemoniada o de la purificación del dialecto de la tribu– es, para usar una imagen conocida, como

echar agua en un canasto de mimbre. Un gesto retórico. Se le han impuesto demasiadas banderas, proclamas y etiquetas. ¿Para qué? Mejor es recogerse y escuchar sin interferencias la voz del poema, que es la voz de otros y por otros.

12. Acompaño este poema, extraído de mi libro *Hotel Celine*, porque lo considero una versión sintetizada de lo expresado en este cuestionario.

**Desde la habitación 323:
Un traductor anónimo de las elegias de Exeter.**

La fortuna de los hombres goza del juego:
el arpa y la espada que nos guardan del frío.
Ahí estaban Beda y Alcuino, Wálder y Déor,
los anónimos de Exeter y las hazañas de Beowulf.
El destino vencedor de dioses que tomaron sus títulos
al duro precio de la sangre, intercalando exilios a los reinos,
desechando la diadema de las musas
en la intrincada sintaxis de las duras consonantes
y las vocales abiertas y aliteradas.

Decían “casa de los vientos” por el aire.
Decían “sangre del peñasco” por el río.
Decían “techo de la ballena” por el mar.

Las palabras cabalgaban alrededor del túmulo
y deploraban la caída del héroe o el rey.
De aquellos semblantes exánimes
—el sobrepeso sofocante de los muertos—
traduzco wael spere windam
y lo intercalo a sola sub nocte per umbram:
el gesto admonitorio del miedo
y su prolongación humana
sobre la noche pagana de una estirpe longeva
que hundió sus raíces en Jarrow y Northumbria.

Es este un oficio antiguo y peligroso:
encorsetar fantasmas,
arrumbar señales que a nada conducen:
desechadas las pesadillas por la borda de los sueños,
navegamos en el mar de los desencuentros,
cuando el agua desciende a ras de suelo
y nuestra nave ya no puede esquivar la ortografía
de arrecifes y despeñaderos.
Digo: traducir es entregar el rostro y la sed:
persistir huyendo y huyéndome.

Entregar mi graznido a otros cuervos,
mis amores a otras sangres,
mis agonías a otras muertes.

Sobre el texto cyssan (beso) y torn (aficción)
se funden a wiciam (morar) y strutian (luchar).

El traductor mendiga en días perdidos
la ceniza que todavía lo aguarda,
el nombre de una silueta que todavía lo enlaza,
la frágil forma de un viento que sopla y no lo dispersa.

Se podría decir: todos estamos
firmemente encarcelados en esta antología improvisada,
donde el olvido “golpea los diques del lenguaje
y respira sin llegar a ser palabra”.

Por eso cerramos los ojos y aturdimos el oído.
Un corazón en desuso. Sin una versión literal.
De nosotros sólo quedan los otros.

México, 1966. Poeta, crítico y editor. Ha publicado cuatro libros de poemas: *Clamor de agua* (1990), *Espuela para demorar el viaje* (1993), *El cielo* (1998) y *Encaminador de almas* (1999). Sacó a la luz *Prístina y última piedra. Antología de la poesía hispanoamericana presente* (1999) en colaboración con Eduardo Milán y *El manantial latente. Muestra de la poesía mexicana desde el ahora (1985-2002)* en colaboración con Hernán Bravo Varela. Así mismo publicó una colección de ensayos con el título *Del verbo dar. Emboscadas a la poesía* (2002). En 1992 obtuvo el Premio Nacional de Poesía Aguascalientes. Es miembro del Sistema Nacional de Creadores de Arte 2004-2007. Desde el 2006 vive en la ciudad de Oaxaca.

1. Mi infancia transcurrió en el campo de Jalisco, en los alrededores de las faldas del volcán apagado de Tequila; aunque mi madre fue maestra de primaria, el mundo de los libros, salvo los de texto gratuito, estuvo poco presente en mis primeros años. Sin embargo, recuerdo que la familia de mi padre nos envió, a mis hermanos y mí, un extraño regalo: las fábulas de José María de Samaniego en una edición ilustrada. A lo mucho tendría ocho años, y ese libro me atrapó temporalmente como un espíritu maléfico hasta que, literalmente, se me deshizo en las manos, perdiendo sus tapas y sus hojas. ¿Qué encontré en esos poemas, variaciones de Esopo y de Lafontaine que me apartaban por momentos de la realidad? Las palabras que leía, en esos regulares y malos poemas del neoclásico español, se agrupaban de manera tan distinta a la que habitualmente me tenían acostumbrado; decir sus estrofas en silencio o en voz alta, provocaba en mí una suerte de hechizo gracias a la cadencia del verso y de la rima. Como no tuve un encuadernador que restaurara mi libro de fábulas, el embrujo musical desapareció hasta que, ocho años después, reapareció en una antología de Rubén Darío.

Imposible recordar mi primer poema escrito. Después de quedar huérfano de padre y de sufrir el segundo matrimonio de mi madre, mi adolescencia fue la de un muchacho triste, solitario. Visto a la distancia, me doy cuenta que leer poemas e intentar escribirlos, le venía bastante bien a mi imagen de Hamlet campesino. Creo tener, más o menos claro, que el salto de la lectura a la escritura tuvo, en la degustación de los *Veinte poemas de amor...* de Neruda, un eslabón decisivo. A diferencia de los modernistas, a quienes leí en todo su panteón, los poemas del chileno me involucraban en el cuerpo y el alma. Después de leer esos cantos juveniles, cerraba el volumen y pensaba con envidia y coraje: ¿por qué no escribí yo esos versos?

2. De los dieciséis años a la fecha me considero un curioso de la poesía. Si existiera como profesión, eso sería, un curioso del arte poético. Si bien mi autodidactismo

me permitió exploraciones libérrimas respecto de libros y autores, tuve algunos referentes y recomendaciones por obra y gracia de dos programas de televisión a saber: una serie sobre literatura española, especialmente de los Siglos de Oro y de la Generación del 27, a cargo de Luis Rius y los programas organizados en torno a los temas y a la figura de Octavio Paz. Cada nombre de poeta que mencionaban estos dos escritores, lo anotaba en una libreta para que, en un próximo viaje a las librerías de Guadalajara lo pudiera materializar en un libro. Mi primera centena de libros de poesía tuvo, en la sugerencia emotiva de Rius y de Paz, su mayor impulso.

Cuando publico mi primera serie de poemas, a los veinte años, difícilmente tuve conciencia de la tradición. Por supuesto que poseía simpatías y diferencias respecto de estilos, corrientes, épocas pero, a decir verdad, todo ese bagaje variopinto y caótico no era suficiente para estructurar un árbol genealógico. Es justo decirlo con todas las letras: por esos años, no conversaba quevedianamente con mis difuntos. Tuvieron que venir lecturas, especialmente de crítica literaria, el célebre ensayo de T. S. Eliot y algunos de Paz entre otros, para comprender un poco más las implicaciones de escribir en una tradición como la de la poesía española. Me parece que con la publicación de mi segundo libro individual, *Espuela para demorar el viaje*, resaltó, al menos para mí, un orbe de claras y fértiles elecciones fundacionales: San Juan de la Cruz y Garcilaso, Rubén Darío y Ramón López Velarde, el Neruda de las *Residencia en la tierra* y el de las *Odas elementales* y, finalmente, José Lezama Lima.

Con todo lo reductivo que resulta y, también, de pomposo prestigio, la nómina poética anotada cumple las veces de *stella polaris*, tablero de orientación, plomada escritural de mi poética y de mi crítica. A mi índice de notables habría que añadir una legión extranjera: René Char, Francis Ponge, Eugenio Montale y W. H. Auden; como realidad y justicia lírica, en coordenadas más próximas al inexacto y fugaz presente, me asumo lector constante y aprendiz infame de Héctor Viel Temperley, Rafael Cadenas, José Ángel Valente, Antonio Gamoneda y José Emilio Pacheco. Sin esta lista de inspirados, cómo negarlo, no existiría como curioso poético mucho menos como autor de algunos libros de poemas.

3. Palabra mayúscula, la Voz de un poeta. Para empezar, me parece que el lenguaje poético es ya una segunda voz, distinta a la voz que nos comunica en el plano social, político o productivo. El “Yo soy otro” de Rimbaud se liga con “La poesía es la otra voz” de Paz. Con la alevosía del tiempo transcurrido, ahora reconocemos voces inconfundibles en la historia de la poesía en lengua española; hablamos de un entonación, un fraseo, una sintaxis pero, también, de un cromatismo, de una geografía o de un paisaje netamente nerudiano o vallejiano o lorquiano. Desde el coro del presente poético, de la suma al unísono de los poetas contemporáneo resulta francamente difícil reconocer registros diferenciales como aquéllos; claro, podemos hablar de discursos que, en el devenir de la tradición, tienen posibilidades de construir esa voz única e intransferible tal es el caso de poetas como Rodolfo Hinostroza, Raúl Zurita o Coral Bracho.

Aunque, basta de andarse por la ramas e intentemos contestar la pregunta. No, no creo haber encontrado y, quizá, ni buscado la añorada voz de todo poeta. Me incli-

no, en todo caso, a reconocer una experiencia sensorial con la lengua, con el español mexicano; sin exorcizar cierto platonismo de la escritura poética, en la práctica degustativa del idioma he descubierto y colonizado pequeños territorios. Como doble de la realidad, las más de ochenta y cinco mil entradas del *Diccionario de Lengua Española* ofrecen a cada poeta ilimitadas posibilidades de “perturbar el Universo.” Desde ese vertiginoso y sensual territorio he percibido, sin embargo, un desconocimiento de mi persona y, a veces, un desvanecimiento de la misma; borrado el autor, incluso como escribiente, la voluntad que dicta su albedrío a través de imágenes y música es la voz, la voz de la lengua en una de sus múltiples locuciones.

4. Hace algunos años publiqué una colección de ensayos sobre la poesía y su entorno: poemas, poetas, lectores de poesía... Lo titulé *Del verbo dar. Emboscadas a la poesía*. En términos generales, y con cierta flexibilidad, se podría hablar que en esas páginas redacté una poética; con cierto rigor convendría decir que, en el mejor de los casos, esos ensayos breves expresan algunas de mis creencias respecto de la poesía. El platonismo de mi credo resulta a todas luces una contradicción al decir, en la respuesta anterior de este cuestionario, que la materialidad de la lengua, sus mandatos sintácticos y fonéticos vertebran y estimulan las intenciones de mi escritura. Sí, toda una paradoja teórica.

Casi al mismo tiempo que comencé a escribir poemas empecé a escribir sobre los poemas de otros autores, en presentaciones de libros y en publicaciones periódicas. Pienso que entre mis reflexiones y juicios sobre la poesía que me interesaba comentar hay una relación con mis poemas. Por supuesto, he escrito dos o tres poemas que deliberadamente manifiestan una idea o una teoría sobre la poesía o lo poético que, para seguir con los supuestos, tendría que corresponderse con mis reseñas y mis ensayos.

5. Me inclino más en pensar que el yo es una licencia. Descreo, por lo mismo, de la sinceridad del poeta en su escritura. Incluso, en la atmósfera del romanticismo inglés o alemán, la primera persona del singular es, como el sueño o la noche, una tierra incógnita. Otras veces, la utilización del yo en mis poemas da lugar a la creación de una persona dramática sin necesidad de concebir una identidad o una biografía como lo hace Pessoa o, en otra vertiente más literaria, Francisco Hernández. Es posible que, como aproximación a esa supuesta identidad, el lenguaje verbal y escrito, limitadísimo respecto del universo, pueda acceder en el diván del analista o en las memorias octogenarias a una derrota más decorosa. El yo tiene, por lo mismo, mucho de invención.

6. Mi cuadrante temporal me dice que soy un poeta de lengua española que escribe poemas desde finales del siglo xx y principios del xxi. Añadiría un dato más: soy un poeta mexicano. Pienso que en el marco de las literaturas nacionales, todos los países tienen una historia literaria y, sólo algunos, además de tener su recuento histórico poseen una configuración más compleja llamada tradición; en materia de poesía, me atrevería a consignar que sólo Cuba, Chile, Argentina, Perú y México, de este lado del Atlántico hispano, han construido una tradición

articulada, ininterrumpida y renovada, a diferencia de otros, que en varias etapas han reunido eventualmente movimientos o figuras poéticas como sucesos aislados difíciles de interconectar con épocas o propuestas anteriores. Nos llevaría uno o varios congresos hablar de este tema controversial por naturaleza. Pero bueno, asumiendo que la poesía mexicana tiene una tradición, algunos de mis referentes se localizan en las obras de poetas mexicanos de ayer y de hoy. En los caminos de ida y de vuelta al pasado al presente poético de la poesía escrita en México, se ha consumado mi vocación y mi práctica de escribir poemas.

Con las inevitables excepciones, ¿quién, que no fuera un poeta mexicano tomaría como objeto de estudio y revisión los poemas de don Carlos Sigüenza y Góngora o “El idilio salvaje” de Manuel José Othón o los desgarramientos místicos de Concha Urquiza? Además de la inmediatez editorial, que explicaría parcialmente su poca o nula resonancia en el extranjero, junto a estos autores hay un importante corpus poético que paulatinamente se ha ido sedimentando en la tradición poética mexicana, dándole forma y extensión. Por supuesto, esta conciencia está desvinculada de todo programa ideológico puesto que el reconocimiento de formar parte de una tradición no me vacuna contra la necesidad y el deseo de conocer y transitar por otras tradiciones. Parecería totalmente anacrónico hablar de estos asuntos en tiempos de la aldea global.

7. Cualquier respuesta a esta pregunta compromete a asumir que, en algún momento, mi voluntad de escritura proyecta una intención tácita para que, en la descodificación del lector o, incluso, sin mediar este proceso, éste haga un puntual acuse de recibo para consentir o debatir el envío. La pregunta incómoda o presuntuosa se hace inevitable, ¿escribimos para un lector ideal? O también, variaciones de la misma interrogante ¿soy yo, en mi desdoblamiento de lector, ese receptor idealizado? ¿Escribo para un lector que no existe pero que podría surgir en alguna otra época? Sí, demasiado hedonismo.

En todo caso, podría hablar de una intención muy clara en mi escritura: propiciar el extravío, ese “hacer sobre los que no sabemos” como dice Chillida; convocar el riesgo como estrategia formal; insistir en la borradura de la conciencia en ese grado cero del que habla Barthes, condición necesaria para comenzar el poema; atraer e incluir otros discursos en el habla lírica; construir con las tonalidades y las músicas de las palabras un paisaje, una dicción, un clima, ampliar el territorio del poema y lo poético hacia otros ámbitos artísticos utilizando nuevos soportes que se complementen con la edición del libro. A decir verdad, escribir estas líneas es todavía más hedonista y presuntuoso que formular las preguntas del párrafo anterior. Perdón por el abuso.

8. En sentido amplio el poema está bien representado dentro de los lenguajes del mundo del siglo XXI; pienso, por ejemplo, en los millones de discos de cantantes de música pop que se venden y escuchan mañana, tarde y noche. Esas canciones son poemas en toda la extensión de la palabra y procuran, como los poemas que escriben y leen los poetas, enriquecer la realidad. En las miles de iglesias de todo el planeta, el poema y la poesía surgen en boca de sus feligreses que dicen y repiten

palabras “imantadas” de otras realidades y de otros tiempos. En los medios masivos de comunicación y en la publicidad, el concepto de la poesía visual se retoma como un elemento atractivo para la seducción de las masas.

En sentido estricto, el poema publicado en libros, estudiado en universidades, leído en recintos culturales no tiene la misma difusión que sus otras modalidades. La especialización del conocimiento sumado a la separación de las artes en la educación, especialmente en las escuelas públicas, han erosionado el terreno, el claro de un bosque según María Zambrano, donde coinciden el poema y el lector. Sin desgarrarnos las vestiduras ni pedir nuestra filiación al club de los sepultureros presididos por Georges Steiner y Peter Sloterdijk, el presente de la poesía no es un paisaje de ruinas; me parece que los promotores de este arte, editores y educadores a la cabeza, deben encontrar nuevas dinámicas y escenarios para llevar a cabo el soñado encuentro.

Los festivales de poesía de Amberes, de Medellín o del zócalo de la ciudad de México, cuando los hubo, rompen el esquema de “la inmensa minoría” en una estrategia antisolemne, incluyente y propositiva. En esa misma dirección, la aparición de cientos de páginas web sobre poesía estimula a imaginar que la muerte de la poesía, a falta de interesados, está lejos de suceder. Aunque también, es justo decirlo, el tiempo y la realidad de la poesía es otro; las estadísticas de lo mucho o lo poco, de lo rentable o de la pérdida no definen ni perturban la vida de la poesía. Imposible negar, por otra parte, que el lenguaje de la poesía en relación con el lenguaje de la comunicación social lo separa, cada día más, un abismo; mientras el segundo fomenta la homogenización de códigos y contenidos, el primero se destaca de ese propósito global y prioriza una forma de reconocimiento de nuestro ser único e intransferible.

9. Si en este momento, la ciencia y la tecnología avanzan vertiginosamente a revelarnos regiones del Misterio o, como lo dice Stephen Hawking, zonas del pensamiento de Dios, el trabajo del artista corre en sentido contrario a ese afán positivista. “Mientras haya un misterio / siempre habrá poesía”, dice nuestro más renombrado romántico; y desde luego, el verso de Bécquer proclama, lejos de una sumisión o impotencia respecto de la Creación, una celebración y, también, una forma de vida no sujeta a los patrones de utilidad.

Lo de respiro y visión me remite, literalmente, a una cita de María Zambrano que utilizo de epígrafe de mi libro *El cielo*; el que se den unidas estas dos acciones, dice la filósofa española, “es ya un alto cielo”. ¿Qué tanto ilumina y qué tanto oculta el lenguaje el nombrar mundo? Según mi experiencia, la escritura del poema se encuentra más familiarizada en el elogio de la sombra para decirlo con palabras de Junichiro Tanizaki; quizá, en un primer momento, mis poemas son celebraciones a la luz, a la claridad, a la vigilia; sin embargo, traspasada esa impresión inicial la graduación lumínica tiende a descender en un impulso nostálgico de la penumbra y de la oscuridad.

10. Imposible saberlo. Desde luego, el solo hecho de practicar una actividad alejada, posiblemente como nunca, de las prácticas sociales, tiene una connotación de

supervivencia y, por qué no, de necesidad. Pero después de esta aseveración, nunca me he puesto a pensar, en los términos del famoso ensayo de Cintio Vitier sobre lo cubano en la poesía, qué elementos de mi geografía natural y emotiva habitan mis poemas. ¿Será, dentro de estas especulaciones, Ramón López Velarde el más mexicano de los poetas mexicanos? ¿Será Xavier Villaurrutia el más francés de nuestros bardos? Por ejemplo, no podría dilucidar de qué manera ha trasminado mi escritura el paisaje de cañaverales, de campos de maíz, de serranías de pinos y encinos, de lagunas y de minas arruinadas o las escenas de narcotraficantes prósperos y demenciales junto a la vida siempre cuesta arriba de los braceros que viene y van al Norte, tan inevitablemente presentes en mi educación vital.

11. Época de miseria: ideal para reinventar al otro. Sí, la dictadura tecnológica cancela cualquier espacio de alteridad. Sí, en la aldea global no hay lugar para la conversación. Y como la poesía es estar en el verso, en el encabalgamiento permanente, en el flujo musical del silencio. Hablaría también, al involucrar a la poesía en este escenario de crisis, de una conversión, necesaria e imprescindible; el poema se vierte en el lector y viceversa, y se convierten en uno solo, un yo que se prolonga en el tú como los árboles que se prologan en las “corrientes aguas, cristalinas”.

Por supuesto, si no hay aceptación de los malos tiempos y lo que abunda es jactancia y delirio respecto de la supuesta excepcionalidad de nuestro presente, más vale esconder nuestros libros de poemas e irnos con nuestra música a otra parte. Esa sería la solución más fácil e inmediata. Uniformar nuestra visión y respiro sería el dictado del imperio global al que, evidentemente, la poesía se insubordina. La conciencia del poeta de nuestros días, por lo mismo, permanece en estado de alerta, comprometidamente escéptico respecto de ideas generales y absolutos sin cuestionamiento; la realidad es impensable, según su inteligencia, como una totalidad cognoscible. Vemos el mundo tras un cristal estrellado o sobre la superficie de un estanque agitado por una piedra o un sapo. Desde el fragmento, el riesgo y la posibilidad de la palabra crisis, se antoja más próximo como “comprensión compasiva” de la realidad.

12. **Monólogo del loco del pueblo
en la noche transfigurada**

La serenidad como el sereno
vienen de arriba.
Triunfos que no son de aquí
pero que son míos,
brisa que cae por la sola gracia
de embriagar a los más puros.
Esa amorosa inmaterialidad del azul
aunque venga de muy lejos
me es oportuna. En su caída
hay una voluntad de recibir todo lo ausente.

En su largo camino, además de tordos,
se guarda una alegría muda.
Entonces ¿para qué me rompo la garganta
pidiendo cosas que no se piden?
¿Qué puedo exigirle a un relámpago,
a una zarza, a un reloj de sombra?

Recibir esa luz mojada, vaya si lo sé,
no es calmar el deseo
con peces de agua dulce.
Humanamente pido
bocas de besar mucho y algunas rosas.
Del peso de la culpa
no hablo tanto. El sereno
que baja a mi noche,
a mi noche llena de espíritus, me desposa
con una palabra. En su hielo prematuro
encuentro la música que no me propuse oír.
Así, perdiéndolo todo,
con mis ojos de soñar,
con una avidez de decir, *cerezas*,
me consagro a la serenidad que viene de arriba.

Querría pensar que este poema es la interpretación musical y analógica de mis respuestas a este cuestionario. En estos versos se percibe, a veces de manera evidente y, en otras, bajo veladuras y ocultamientos deliberados, mis creencias en torno al arte de la poesía. Por tal razón, no vale la pena enunciar, otra vez, mi credo.

Quizá, lo que valdría la pena añadir es que, en mi concepción el verso y la prosa, otro tema bizantino, confluyen en mis pocos libros como realidades verbales regidas por el principio musical. Más allá de la formación tipográfica última, mis poemas podrían tener una formación de poema en prosa o en verso; su aparición en la caja de un libro, con tal o cual formato, sin negar sus implicaciones de sentido mallarmeano, es una posibilidad adicional a su condición de poema. Quizá por eso, antes de asumirme como autor de poemas, me llena más el título de autor de escrituras.

PUERTO RICO, 1966. Comienza a publicar poemas desde 1984 en revistas y periódicos internacionales tales como *Casa de las Américas* en Cuba, *Página doce*, Argentina, *Revue Noir*, Francia y *Latin American Review of Arts and Literature*, en Nueva York. En el 1991 aparecen sus dos poemarios: *Anamú y manigua* y *El orden escapado*, ganador del Primer Premio para Poesía de la *Revista Tríptico* en Puerto Rico. En el 2000 la editorial Trilce de México publicó *Tercer mundo*, su tercer poemario. Como cuentista ha ganado el Premio Letras de Oro (EUA, 1994) por su colección de cuentos *Pez de vidrio*, y el Premio Juan Rulfo de cuentos (París, 1996) por su *Oso blanco*. En el 2000 Grijalbo Mondadori en España publicó su primera novela *Sirena Selena vestida de pena* que quedó como finalista del Premio Rómulo Gallegos de Novela en el 2001. En el 2002 Grijalbo Mondadori publica su segunda novela *Cualquier miércoles soy tuya*, luego vino el libro de ensayos *Sobre piel y papel* (2005), y el poemario *Boat People*. En el 2006 resulta primera finalista en el Premio Primavera de la editorial Espasa Calpe con su novela *Nuestra señora de la noche*. Ha sido profesora visitante en Harvard y Cornell University. Actualmente es catedrática y dirige el taller de narrativa de la Universidad de Puerto Rico.

1. La necesidad de decir fue la que me impulsó a escribir mi primer libro de poemas *Anamú y manigua*. Lo escribí a los diecinueve años. Es un libro en el que repaso la historia “no oficial” de mi país, de la literatura de mi país y de las historias de mi infancia, compuesta en su mayoría por mi madre y mi abuela, dos negras fieras y tiernas. A ellas le sumé “retratos” de otras mujeres tutelares: Julia de Burgos, Lolita Lebrón, La Lupe, Antonia Martínez, Adolfin Villanueva. Ni siquiera tenía plena conciencia de lo que estaba haciendo, pero ahora que miro en retrospectiva, me doy cuenta de que estaba rindiendo tributo a mis ancestros y ubicándome en una tradición vital que mezclaba y comprendía tierra, mujer, raza y palabra. Hablaba desde mi aquí y ahora por ellas y para ellas. Todavía lo hago.

Me reconocí inmersa en ese diálogo cuando leí “Hay golpes en la vida, yo no sé” de César Vallejo. Antes había leído poesía e intentado escribir poemas. Pero ese día descubrí la magia. Y ese día supe que el resto de mi vida iba a dedicarlo a intentar cifrar esa experiencia “indecible”, “inefable” que me comunicó Vallejo a través de su poema. Lo indecible/inefable me conquistó, me indicó el camino hacia la poesía.

2. Pues me da pena admitirlo, pero mis lecturas son tan variadas y tan desordenadas que ese árbol genealógico literario se parece más a un matorral que a un sauce o a un abeto. De joven leí mucho a Julia de Burgos y a César Vallejo. Por ahí

empecé, pero mi hambre se desbordó. O mejor dicho, Julia y César Vallejo me desbordaron mi curiosidad y mi hambre. De ellos pasé a leer a Huidobro, Mallarmé, a Bretón y a Lorca, a Walt Whitman y a Emily Dickinson (a quien aún no comprendo bien), a Borges y a Ernesto Cardenal. Estudié a fondo a Luis Palés Matos y a Octavio Paz. Luego leí a Nicanor Parra y a Nicolás Guillén, y entonces fue el aullar. Si tengo que escoger a poetas tutelares, escojo a Manuel Ramos Otero, el boricua gay que murió en el 1991, a Julián del Casals, a Octavio Paz, a Huidobro, a Virgilio Piñera y a Julia de Burgos. Me gusta mucho Coleridge, Walt Whitman, Ezra Pound. Adoro a Amiri Baraka y a Derek Walcott. Esos serían mis precursores. ¿El poeta, inventa a sus precursores o, más bien, imagina a sus lectores? Las dos cosas. Uno inventa a sus precursores en tanto y en cuanto escoge sus influencias o las que quisiera que la marcaran a una. Y los lectores son siempre imaginados, los lectores soñados y cómplices que una quisiera seducir con sus palabras.

3. Nunca ¿O la voz es siempre la de otro, la imagen en el espejo del lenguaje? La voz siempre es la del Otro, no como imagen en el espejo del lenguaje sino como lenguaje cifrado que delinea una subjetividad que yo me imagino “colectivayetuntapped”; el sustrato de lo subjetivo en el lenguaje. El texto sale como resultado de un extraño dictado de esa subjetividad. Además lo escrito jamás se acerca a lo que una imaginaba o a las intenciones autoriales. Por eso, la tinta refleja ese “Otro” pasado por el tamiz del lenguaje en su función transmisora de conexiones más allá de la información, del código o del concepto. La poesía es siempre voz del Otro porque usa el lenguaje como “seme,” como semilla. Yeats parece que obedecía a un dictado profuso. Borges, a las simetrías de la memoria rimada. ¿Qué es primero, la imagen o el ritmo? En mi caso ambas van cogidas de la mano. El ritmo encadena y brinda estructura a las imágenes poéticas, pero las imágenes son las que traducen lo conceptual y experiencial al plano de lo sensorial. Siempre he creído que la poesía es una “experiencia” de lectura y también de escritura y la experiencia vive estrechamente ligada a los sentidos. Se ancla en esa otra manera de pensar y de procesar la información, de trabajar la razón que es oler, gustar, tocar, oír, ver. El ritmo (experiencia sonora) es el andamiaje principal de la poesía. O, como argumentaba Paz el ritmo y la voz, la entonación, el timbre que resuena en lo afectivo. Las otras imágenes sensoriales se montan sobre ese andamiaje hasta hilar un concepto que resulta ser, al fin y a la postre, un conocimiento experiencial y relacional.

4. Siempre ando formulando poéticas que van cambiando a medida que pasa el tiempo. Pero mis poemas no tienden a ser metapoéticos. Escribo siempre dos libros, uno (notas en diarios literarios que nunca publico) es el mapa para escribir el otro. Allí se dan las poéticas, en esos apuntes que espero algún día revisar y pulir. Quizá entonces me atreva a publicar algo parecido a una poética.

5. Como además de poeta soy novelista (y ensayista) no pienso la persona pronominal como particular de ningún género específico. Uso el “yo” en poesía, ensayo y novela. Sin embargo, en cada texto (independientemente del género en que ha

sido escrito) los “yo” son diferentes. O son un “yo” narrador y ficticio, o son el “yo” argumentativo del ensayo y a veces del relato, o es el yo *quasi* autobiográfico de la poesía. Ese “yo” poético, que raya en lo hiperreal (y que niega esa hiperrealidad a la vez) me aturde mucho, pero es el único que puedo usar en la poesía. ¿Puede, en definitiva, el lenguaje representar al “yo” asignándole una identidad cierta? No, porque ningún “yo” (literario o no) es cierto, en el sentido de “consecuente consigo mismo”. Pero quizás por eso mismo, por el carácter “manufacturado” y ficticio del yo es que ese yo poético es tan real. ¿O el “yo” es una licencia de la retórica? Si lo es, y sin embargo, esa licencia Retórica es lo único que tenemos para nombrarlo y para apalabrarlo.

6. El asunto es que soy boricua y Puerto Rico es un país cuya literatura nace bajo el asedio del imperio (bien sea el español en el 1833 o el gringo a partir del 1898). Por lo tanto, mi literatura nace en ese contexto y se nutre del debate de la identidad vs. la asimilación en sus inicios. Mi opción de pertenencia es irremediablemente nacional. Lo que sí es que escojo qué tipo de “nacionalismo” la define. Mi nacionalismo es de tipo inclusivo, anclado en raigambre de lo diaspórico, de lo pancaribeño, panamericano, panafricano y de lo global.

7. No me veo inculcando lecciones en nuevos practicantes y lectores. Si alguna, (espero), que sea la de la inclusión.

8. Mucho se ha dicho acerca de la irracionalidad del poema, o de lo lúdico del acto poético. Rafael Núñez lo llama un juego que rompe con la lógica de la razón, Paz como lo que casi vence a la inteligencia, Ricouer esa búsqueda lingüística que traspasa los límites. Yo pienso la poesía como un regreso a las potencialidades transracionales del lenguaje. Quizás no sea del todo cierto, pero me gusta imaginar que la poesía (que la creación en general) tiene la capacidad de atravesar los discursos de la racionalidad, sobre todo de la racionalidad eurocéntrica, esa que nació en la Ilustración con las academias, los museos y los ideólogos.

9. No creo que haya un solo poemario mío que no se sitúe entre la luz y la sombra del lenguaje. Pienso en luz lingüística como la parte que se ocupa del “concepto” es decir, la herramienta clasificatoria de las cosas y las experiencias. Pienso en lo sombrío del lenguaje como el conocimiento, como ese enramado de relaciones históricas, afectivas, subconscientes, enraizadas que hace que el lenguaje pulse y resuene. Ese resplandor nace de la sombra.

10. Toda. Si no, no podría escribir, al menos no en el 2000. Yo soy ya “global”. Mi experiencia es la del cable tv, la de CNN, el internet, la *world music*. Cuando fui adolescente viví como por unos cinco años una contradicción que ni siquiera pienso como propia de mi generación, que fue la del “ellos” (el mundo) vs. “nosotros” (los boricuas). Pero ese debate no me caló muy profundo. Ya a partir de mis veinte, sentí el mundo como la casa de mi especificidad; es decir, soy a la vez regional (casi tribal) y global. La contradicción, si existe, me nutre. No me incomoda para

nada la supuesta tensión entre lo global y lo tribal. No participé de la otra, de la supuesta lucha entre lo universal y lo local. Llegué cuando “lo universal” fue desplazado por lo “diverso” y lo trascendental por lo global. Nunca me interesó el “universalismo” (por patriarcal, blanco y eurocéntrico) y, aunque sé que lo global a veces pisa y se mueve entre esas líneas de exclusión, lo encuentro más amplio y más agreste. Siempre he creído en lo agreste. Por eso, quizás, no vivo la polaridad binominal que le rajó la cabeza a tantos escritores del siglo pasado (xx).

11. Toda la fe, quizás porque algunos hemos desplazado las utopías a los predios de la poesía. ¿Hay un sentido más puro en las palabras de la tribu? Ya te dije, yo soy tribal. ¿O ese dictamen modernista ha sido reemplazado por “un sentido de la realidad de los mil demonios,” esa furia civil del poeta del margen, proclamada por Nicanor Parra? Por más que adore a Nicanor Parra, no pienso ni por un instante situarme yo solita como “poeta al margen de la sociedad”. Que allí me ubiquen otros, si es que pueden. Yo uso la poesía, la palabra en general, para desplazarme entre, a través y desde los márgenes y los centros que ocupó. No, no. Yo soy tribal y nómada (diaspórica por naturaleza) y la gente como yo cree en lo íntimo de la poesía, lo relacional, lo que ata y reticula conexiones a través del tiempo y del espacio. Violencia ha habido siempre (si lo sabrán nuestros ancestros). Sobre la pobreza de las comunicaciones se han montado casi todos los imperios. Eso no cambia la naturaleza de la poesía. No la forma, no la existencia, sino su naturaleza ulterior, replegada de la poesía.

12. Escojo el poema “Y digo mar”.

Y digo mar

y digo mar
como quien dice simulacro
como quien dice me hago un cero de mayas
recién calculado, hiperbólico
me hago
como quien mata e inventa para asesinarse
para inventar al otro que es una y el amante
me hago para mirar hacia el vacío de un poema
que se queda atrás
y atrás es espuma
un estanque sin peces como cero
imitando al mar recalculado;
vacío de la que busca su poema de amor
como prueba de que el amante es ella de hombre,
de ola que se lo ha tragado y mar de palabras.

un fenómeno, puya pequeñísima que si así de asombro.
ella, digo, yo
dándose jaquetona a su tablero, a su mangle y pleamar de burla

ingenio como nave que ni hasta el tobillo el mar,
se mide cero dentro de las uñas sin tinta
y gira y salta su cuadrante para entonces
dar marcha suicida a atrás, at rás, atrás.

como si fuese todo esto un poema de amor gestando solitarias
un beso como estando después de la palabra contento,
después de la palabra plain
el celaje siempre vaso con su rotito en camuflaje
tan raudo de mar
por donde se escurren esos jugos / ay jugos
esos juegos de más sed.
vacíos se llenan desterrados de amatorias repetidas.
un cuadrante de líneas bicromáticas que en sí apuntan
hacia la falta recién calculada haciéndose rotitos.
descubriéndose a todos en su jaquetón simulacro
casi como si fuese todo esto
un poema de amor
que intenta restregarse con su imagen
con su caridad
o con el orisha de sus traslaciones
ah este conjuro de letras es la teta del amate cuando paraíso
cuando ciencia arbolada por ciertos pezones sin ser della,
digo míos
casi éstos, más como quien dice cero
fría vaciedad de puya recién calculada.

porque;

al amor como fenómeno.
se llega luego de muchas travesías.

¿cómo se transforma un amante en mar o en una isla,
en un paisaje donde el cuerpo mangle
se despedaza en vacíos paralelos?
no es tan fácil pasar a objetizar
cuando una es y está y sigue siendo
el objeto del deseo
la vitrina
justo cerca de puertos,
taquilla en mano; un cero maya de brújula;
una es el objeto y hasta la princesa de Saba si se quiere.
pasarse de lengua a lengua propia pasada por rincones de costa
escubierta

descubrir a costa de los ojos ya ocupados
que no pueden hacer otra cosa
sino estarse fijos,
muy ancladitos en su allí por los predios deste fenómeno
que no empieza a zarpar.

para comprobar
que nunca el amante dará para un mar ni para una casa
ni para una isla con calor.
nunca ningún amante dará
ni para los regresos.
dese viaje que se emprende sin moverse
de quedarse muy ancladita allí en su vitrina
donde dice Ella, digo yo, la siempre amada
se mantiene
empañada en su vitrina con salitre
sin haber salido al mar para quedar
a la intemperie del amor como salida.

Los amantes no dan.
tocarlos es ritual peligroso.
una partida de dados, agarres,
sustancias embriagantes:
leche pasto gasolina, los amantes
uno tras otro con taquilla
dejan luego el lagar:
un estacionamiento pintadito de líneas amarillas
que organiza de nuevo su vacío.

y así Ella, digo yo, la siempre amada
es el pretexto de las conjunciones,
de las cópulas
o de su ausencia vestidita de esperanza
en una vitrina ante el origen,
la matrogénesis también de El
que se asoma en simulacro creído al borde de un reflejo:
agua recién llovida como espejo
por el salitre de las costas
que bien pudiera simular ser estacionamiento,
puerto u otro lugar seguro.
Yo, digo ella, la siempre allí
abierta desparramada, estacionada
simula para acercar al amor
cerquitita del mar y quien sabe si corroyéndose

por dentro
lista para zarpar en su partida.

Ella, digo yo, la desconocida,
la siempre sonora superficie vacía.
la que otros se acercan a conocer
con terror a descubrir su secreto de costa
a costa de su nomenclatura justo después del aquelarre.
por la que emprenden una suave travesía en camuflaje de ancla
o de vitrina abierta esperanzada
y así de soslayo la recogen sin decir palabra hundida.
Ellos de mar-Ella, botín como de guerra
como de amor náufrago,
lamen la superficie genérica
que tal vez
hasta esté contenta esperanzada
de que le conozcan al fin
sus simulacros.

entonces se presenta un problema.
Aquella se decide a ser yo
a ser la zarpa
pero termina
recosida a palabras aprendidas por ondas de vitrina
que reproducen bien mujer su deseo.
Aquella me desdice
ya abre el catalejos, el catálogo
de otras miles otras
mujeres como costas o islas de azafrán por las que mueren
alimento y pretexto para que los solitarios
se encuentren consigo en su secreto.

pero Ella, digo aquella, digo yo
secretamente sueña de nuevo en su vitrina
sueña con que aparecen otros juegos / ay, jugos
otros juegos de más sed
como llevarse el amante al mar
y allí cruzar las olas sobre El a lo macho
estrujarlo, exprimirlo, urgarlo a lo macho
como si El fuera una vitrina virada
ya mojadita y lista para saquear pero rebelde;
como si en su vitrina
El se disfrazara de una puta marimacha
resistiendo que le vengan a penetrar su superficie

como si el marino de repente arribara a su secreto espejo
jugara a ser un travesti tan perfecto
que permitiera que lo amaran bocarriba.

puede que una sueñe con jugar a las cambiadas
a que una no es la superficie
no es el saqueo del mar
puede (inclusive) que una
se atreva a ser mar i macho
a ser
la machimara en celo virando a su hombre como loca
rebelde asustadísimo
a que le conozcan su mujer verdadera.

ergo: habrá que vivir de reflejos y de error
habrá que ser el mismo mar y puertos
hasta travesía
que deja un vehículo quizás seguro en su vitrina
para saltar a otro tal vez mortal
pero implacable en su propósito.

habrá que usar al mar y al amor para mil cosas siempre viajeras

y digo amor como quien dice simulacro, la tarea
de dejar por opuesto lo que sí
para después negar que fue una la que deseó
amar por error, estarse rota
no dejarse estacionar
hasta que el otro virado y aún rebelde se deje penetrar
por dedos, alguna lengua, alguna mirada de mujer curiosa
de saber espejos que se camuflajan en mildimensión
de vitrina abierta y desmedida.
deben existir otros hombres que se puedan escoger para pruebas
deben existir otras pruebas que pueden simular amor
deben existir hasta amores que no se deben al estacionamiento,
ni a puertos, ni a lanchas furtivas de a dos pesos
que simulan una travesía
hombres que no adelgazan huellitas de gaviota
para Ella
hombres
que reconocen su desesperanza en traje sucio y lo lavan justamente,
ellos mismos
hombres que aman disfuncionalmente hace años,
tal vez desde el reverso mismo de aquellos de ojos itinerantes
marinos,

que ansían el juego
de lentamente dejarse virar por su machimara en celo
lentamente dejarse con su simulacro ser viaje
en un rincón del mangle
oh amado objeto dejando ser caja de asomación, de asombro
para que el celaje del deseo en él se deposite y disfuncione
hartándolo de más necesidad de simulacros.

amar es la simulación.

la aproximación al cuero que cubre,
al cuero que descubre
al viaje del dedo significativo
al cuero significado que disfunciona
cuando disfunciona el dedo
o cuando hay demasiada interferencia en el espacio
demasiada esperanza de onda corta
o de largas hondonadas como mar.
es largarse a un viaje sin saber con la brújula en cero
es tal vez lanzarse hacia adentro con el dedo urgente
con el dedo urgente deseando
es quizás lanzarse al hombre
que está agazapado en su vitrina como una esperanza
agazapado y rebelde a que lo tomen por roto, por débil
por mujer.
quizás talvez sea amar,
el extraño que escribe canciones en otras lenguas
desde un estacionamiento febril.
esto puede ser que sea
este líquido salado que nunca se deja coger de una con el objetivo
de cogerse a sí
una que siempre ha sido el botín
(se lanza digo yo, con su dedo hacia sí
una se lanza, y emprende su viaje diferido
hacia el simulacro)
esto puede ser que sea, dedo extendido y quizás
una brújula en cero desde el mangle estancado en su partida
el deseo diciendo
que habrá final de mar y ya no importa
que habrán monstruos profundos y que plín, que habrá
hasta esperanzas de onda corta simulando
a otro mar voraz que esté ya de entrada
convertido en estacionamiento
pintando de amarillo su vacío.

Nunca lo termino, nunca lo siento “acabado” pero no en el sentido de esa completez que debe tener una obra poética sino porque siento que este poema es protéico, crece y respira como una planta. Se me concedió a mí el honor de transcribirlo, pero es propio. No tiene autor. No me atrevo a publicarlo en ningún libro porque aún lo estoy oyendo, reverberando en mi cabeza. Es el poema que me recuerda lo incompleto de toda obra artística. En algunas se da en un menor grado, en otras a uno mayor. En “Y digo mar,” poema montaraz y cimarrón por completo, debo abandonarme y ser yo la recorrida por las ondas de la palabra. El reposa, respira y se me vuelve a tirar encima. Me monta. Al cabo de las semanas o los meses, obliga a que lo recorra con los ojos una y otra vez, le añada o le quite. Nadie me lo advirtió, que una no se mete con el mar como poeta, sobretodo si se vive en una isla. Pedro Salinas lo sabía cuando escribió “El contemplado” pero no me lo advirtió. O quizás sí y yo no lo entendí bien. En fin.

SANTIAGO de Chile, 1967. Ha publicado *Piedras rodantes*, (1988), *Dame tu sucio amor* (1994), *Hija de perra* (1998) y *Nada* (2003). En el año 2002 recibe la beca del Fondo de Desarrollo de las Artes y la Cultura del Gobierno de Chile, para realizar el proyecto poético de intervención urbana Poesía es +: Lectura de poesía desde globos aerostáticos, que consistió en lanzar poemas sobre los centros carcelarios de represión y tortura de la dictadura de Pinochet. En 2004 recibe el Premio Mejor Aporte Televisivo, que otorga el Servicio Nacional de la Mujer a medios de comunicación, por el guion “Sofía, (Una historia de maltrato a la mujer)” dirigido por la cineasta chilena Christine Lucas, para la serie *Cuentos de mujeres*. Así mismo recibe el Premio Municipal de Poesía por su libro *Nada*, así como el premio Mejores Obras Editadas que otorga el Consejo Nacional del Libro (2004). Se le concede la beca de creación literaria de la Fundación Andes (2005) para escribir el libro *Braceea*. En 2006 la Fundación Pablo Neruda le otorga el premio Pablo Neruda por su trayectoria poética.

1. Estaba aprendiendo a escribir. Haciendo ejercicios de caligrafía. cursaba primero básico en una escuela normalista de Recoleta, que era un proyecto educacional allendista. Y nos entregaron una antología de Neruda que había sacado el presidente Allende para repartir en los colegios primarios. Con esa antología me sentaba a reescribir los versos nerudianos en mi cuaderno de caligrafía y recuerdo que mientras reescribía varias veces “y titilan azules los astros a lo lejos” pensé en lo feo que me resonaba la palabra titilar. Años más tarde, ya adolescente, me reencontré en una librería de viejos libros, nuevamente esa antología.

Y recuerdo que acudí al diccionario y allí encontré una pléyade de palabras y autores, así llegué y me enamoré de *La Ilíada*, el *Ramayana*, de los poetas chinos de la dinastía Tang y de Li Qingzhao de la dinastía Song, y poco a poco, fue apareciendo esta pasión solitaria y gozosa.

2. La poesía tiene la capacidad de inventar-se y reinventar-se hasta el infinito. Como el canto de la vida que resuena en la sangre mientras fluye. Mis poetas preferidas y preferidos son tan variados y provienen de culturas tan diferentes... Apollinaire debo decir que marcó una etapa importante de mis lecturas, pero también Passolunghi y Sor Juana Inés de la Cruz y Safo, entre los poetas noui Catulo y los elegíacos, Propertio. También Cavafis es un poeta al que siempre regreso. Julia de Burgos, Olga Orozco, Huidobro, Anne Sexton, los poetas Beats, Walt Whitman, Pound, Eliot, Mira Bai de la India... en fin, sería interminable la lista de autores y autoras que han marcado mi goce por la lectura.

3. Podría decir que el sí mismo corresponde a varios otros. No es una relación binaria. Sino una relación del uno con el todo y la nada al mismo tiempo. El ejercicio de la escritura tiene que ver con el acontecimiento y en ese sentido lo primero que acontece es el vacío, la vacuidad de palabras para que luego se avencinen y confluyan ritmo, imagen, musicalidad, escenificación y enfoque.

Escribo como un boxeador peso mosca pelearía su último round con el fracaso, como un sastre construye un traje, como una puta haría el amor. La poesía es para mí, un oficio entre miles. Tal vez sublime en un punto narciso, de este gesto infantil de estar todo el tiempo descifrando el misterio, belleza y miseria de la vida.

Siempre he pensado que escribir es un ejercicio innecesario. Sin embargo, el placer barthiano puede más, la pulsión de la littira puede más que mi titubeante cabeza.

4. Mi poética sería: “Un gran pez no muerde el anzuelo, ni se calcina mirando al sol”.

5. El estado binario de separatividad con el todo, es lo que hace que yo, no sea el otro. No cargo con la ilusión simbolista... Creo que existen y conviven una multitud de “yo” que habitan el “yo” poético.

6. Me siento cercana a las plumas de Mistral, Huidobro, Diamela Eltit, Donoso, Carmen Berenguer, Eugenia Brito, Marina Arrate, Anguita, Rosamel del Valle, Carlos Pezoa Veliz en Chile, y en Latinoamérica a Clarice Lispector, Gironde, Salvador Elizondo, Ángel Rama, entre muchos otros.

Me inclino por el riesgo en la escritura como en la vida. Me seducen los mundos, los cuerpos de libros que porten una cierta tensión, las apuestas y los riesgos estéticos, políticos y de vida.

Para vivir y escribir poesía hay que tener huesos que no teman hacerse polvo.

7. Ninguna espero... pero si tuviera que elegir un verbo, ese sería el gozo de escribir hasta perderme de mí.

8. Psicomátricamente creo que los seres sensitivos hemos sufrido demasiado tiempo en manos de los racionalistas y depredadores del planeta. Más poesía y menos mercado, más multiculturalidad y menos neoliberalismo y guerras y negocios de buitres, le harían muy bien al planeta.

9. El asunto de la poesía es el mismo del perro que trata de morderse la cola. Un juego con la poesía misma. La imaginería usa como vehículo a las palabras que a su vez portan el silencio necesario para que una cierta musicalidad aflore. La mismidad de la pregunta aún carece en mí de respuesta y sería el fin del recorrido si la hallara. Mi trabajo está puesto precisamente en tantear, sondear, bucear en la *percontari* del asunto de la poiésis.

10. Según Solger, el arte está constitutivamente ligado a la nada. En la medida en que la idea necesariamente se aniquila, a fin que lo particular pueda manifestar

lo universal... Creo en lo mínimo, en la humildad de la construcción del poema.

11. No creo en la furia, ni el margen –pues el margen siempre está mirando al centro en un punto de deseo– y como escribió Camus “detrás de todo gran no, hay un tremendo sí...” Más bien me seducen los caminos sin pavimentar... los atajos a tierra desnuda aunque me pierda... así tampoco podría creer en las tribus pues se disgregan o son exterminadas, ni en la pureza que no existe, ni en los poetas que se matan por un púlpito donde leer sus poemas...

Pienso que la realidad está editada por los medios comunicacionales que en su mayoría son de derecha y representan al poder económico globalizado o que nos globalizó... Por tanto, el miedo al otro es una rama más del mercado que ofrece productos luego de fomentar el miedo, como seguros de vida, alarmas, alambrados eléctricos, guardias y la historia sin fin del mercado...

Lo único seguro es que nos vamos a morir, por tanto creo en la vida, en la sabiduría de la vida mientras esté con vida.

12. EL POETA ES UN VIDENTE*

ROMÁNTICOS DE SIEMPRE

EL POETA ES UN ARTÍFICE DE LA PALABRA

PARNASIANOS UNIDOS

EL MUNDO ES UN MISTERIO & LA POESÍA ES MÚSICA

SIMBOLISTAS VANGUARDISTAS

ILUSIÓN DE PROGRESO & SEPARACIÓN DE LA SOCIEDAD BURGUESA

A TRAVÉS DEL ARTE

MODERNISTAS CONSCIENTES

EL POETA BUSCA VERDADES MÁS QUE BELLEZAS

GENERACIÓN DEL 98

EL POETA ES UN VIDENTE ENCEGUECIDO POR SUS VISIONES

URRIOLA SOLA

* Este poema forma parte del libro *Cáda-ver exquisito* (inédito).

ECUADOR, 1968. Ha publicado los libros de poesía *Corona de cuerpos* (1992), *Te perderá la carne* (1999), *Baja noche* (2000) y *No hay naves para Lesbos* (2004). Tiene en prensa el cuarteto narrativo *El pan y la carne*. Ha editado la antología de relatos de Huilo Ruales Hualca *Historias de la ciudad prohibida* (1997) y la poesía reunida de Roy Sigüenza *Abrazadero y otros lugares* (2006), ediciones precedidas de exhaustivos estudios introductorios. Es además autor de numerosos ensayos sobre arte y literatura, y curador de importantes exhibiciones dedicadas a artistas ecuatorianos. Actualmente dirige *Proceso/Arte Contemporáneo*, galería de la Casa de la Cultura, Núcleo del Azuay. Reside en Cuenca.

1. En mi caso –como en muchos otros– ese diálogo comenzó más bien con la narrativa. Pienso que entre la infancia y la primera juventud la mayoría de los lectores empezamos leyendo cuentos, novelas, tebeos, cuanto más libros de historia. Quizá, entre otros motivos, porque el arte de narrar nos religa oblicuamente con la madre: ella es la primera relatora, la primera que nos hace soñar con las fábulas, la que nos mantiene en vilo con las intrigas del relato, quien nos embruja con el murmullo de la voz, quien inventa a ese maniático escucha del lenguaje que es todo poeta, todo escritor. Aunque la madre es también aquella que con sus canciones de cuna (los *nursery rhymes* que tanto amaba Auden) nos inicia en el canto, en la dimensión salmódica, musical de la poesía. Nuestro más poderoso e imperecedero lazo umbilical es lingüístico. No en vano el fortín del escritor es el idioma materno, su única patria y patria ciertas.

Así, diría que en la poesía de la prosa está el origen de mi escritura. Es decir entre los cuentos y novelas de Juan García Ponce, Juan Carlos Onetti, Juan Benet, Severo Sarduy, Héctor Bianciotti y Javier Marías. Pero también, cómo no, en Proust, Huysmans o Musil. Seguramente de esta formación deriva la vocación narrativa de mi poesía. Sólo más tarde, encuentro algunos modelos poéticos *strictu sensu*: Catulo, Propertio, Robert Browning, Robert Lowell, Cavafis, Pessoa, López Velarde, Borges, Cernuda, Virgilio Piñera, Reynaldo Arenas, Paz, Juarroz, Aridjis, los “novísimos” españoles, el poeta ecuatoriano Roy Sigüenza. Pero, el asunto de las influencias y la relación con la tradición es compleja. Por un lado, ciertos autores nos enseñan técnicas y modos expresivos (*v. g.*: el monólogo dramático), como otros nos arriman temas o motivos. Luego, en una poesía con un fuerte andamiaje intertextual como la mía –cuyo soporte reposa con frecuencia en el dato cultural– tan importante como los referentes y referencias literarias son los dominios del cine y las artes visuales (por ejemplo: la mirada ambigua, mórbida sobre el deseo y el cuerpo en Caravaggio, Balthus, Buñuel o Wong Kar Wai), o los escritos estéticos y filosóficos de Benjamin, Barthes, Bataille, Klossowsky y Deleuze.

Ya se sabe que se deviene escritor tras una larga experiencia como lector, pero uno nunca sabe cuándo empieza a serlo. Quizá sea el sentimiento amoroso, íntimamente ligado al deseo, el que desencadenó y sigue siendo uno de los detonantes más activos de mi poesía, sobre todo en lo que este sentimiento tiene de rasgadura y desgarramiento. “El poeta escribe sus versos cuando no puede hallar otra forma más real a su deseo”, dice Cernuda. Entonces el principio remoto tal vez deba buscarlo en las cartas que escribí a la mujer que significó mi iniciación sentimental: me recuerdo evocando su cuerpo semidesnudo sobre el llano anegado por el sol. Mientras redactaba la carta no me proponía hacer literatura, pero me animaba un esfuerzo por revivir con precisión la percepción de ese instante, tanto como la emoción del momento en que la escribía, y en ese afán de exactitud me parece que había ya una actitud creativa, poética frente al lenguaje. De hecho, más tarde refundiré un fragmento de esa amorosa epístola en uno de mis primeros poemas. “Sólo se escribe por amor, toda escritura es una carta de amor” (Deleuze *dixit*). Lo importante, lo que diferenciaría a la literatura de la mera correspondencia, es que esa carta no tiene un destinatario preestablecido, sino que lo halla o lo produce en el viaje, en el trayecto. Una carta lanzada al vacío, o “una botella arrojada al mar”, tal cual Celan veía su obra.

2. Hacia los diecinueve años la lectura de *Perséfone* de Homero Aridjis y de la *Poesía vertical* de Roberto Juarroz fueron determinantes, como antes *El coronel no tiene quien le escriba*, *El extranjero*, *La peste*, los cuentos y novelas de Kafka, *La náusea* y *El muro* de Sartre, *Historia universal de la infamia*, *El túnel* de Sábato, y *El pozo* de Onetti (fueron, más o menos en ese orden, las primeras lecturas definitivas que recuerdo) habían modificado mi relación con la realidad (nótese el acusado carácter existencialista, en la más amplia acepción, de esas lecciones y elecciones inaugurales), quiero decir, que su lectura supuso el encuentro de un arma secreta y de un talismán. No otra cosa entraña el descubrimiento de la literatura: espacio cognitivo —de conocimiento y reconocimiento—, como del gozo artístico, la creación literaria nos ofrece las herramientas para confrontar el mundo, y al mismo tiempo para transmutarlo. De ahí su poderosa capacidad de impregnación. Sí, el lector crea a sus precursores, porque antes ha sido elegido por ellos.

3. El escritor es una caja de resonancia, trabaja con los ecos de otras voces, con sus fragmentos, sus remanencias, sus ondas expansivas, y esas voces no son exclusivamente literarias, pueden proceder de otros campos (filosófico, artístico, político, jurídico, etc.), o de otros ámbitos: las voces de la calle, de la plaza, del plurívoco tejido de la vida y la comunicación cotidianas (ya Bajtín desarrolló brillantemente todo ese cruce dialógico y polifónico que organiza el texto literario). Podría rastrear numerosas voces a lo largo de mis textos, sea como puro recuerdo de la cadencia o la sintaxis de una frase, hasta citas textuales o reelaboraciones sutiles, pero ¿cómo decir que tal línea de Onetti no es también mía? No únicamente en el sentido de que en el gesto de reescribirla me apropio de ella, la escribo, la inscribo como hallazgo personal (la gran lección del Menard de Borges), sino porque además yo —como todos— no siempre soy yo: soy tú, soy él, soy otro.

Me hago la ilusión de que algunas veces he dado con mi voz, y si he arribado a ella tal vez se deba a la presunción de habitar un mundo propio, una moral y una morada interior, ese lugar donde la memoria cultural y vital, tanto como los fantasmas personales, trafican palabras, recuerdos y deseos. Sólo quien interioriza su experiencia del mundo es capaz de hacer emerger una voz hasta cierto punto única o singular entre los residuos y reminiscencias de otros textos. En “La tradición y el talento individual” –ensayo capital que todo escriba en ciernes debería conocer–, Eliot dice: “La poesía no es dar rienda suelta a la emoción, sino un escape de la emoción; no es la expresión de la personalidad, sino un escape de la personalidad. Pero, naturalmente, sólo aquellos que tienen personalidad y emociones saben lo que es desear liberarse de estas cosas”.

Entiendo la poesía como epifanía: ese momento privilegiado en que la realidad levanta su velo y hace visible su secreto, su verdad recóndita; ese instante siempre repentino e inesperado cuando el telón del mundo se pliega para revelarnos lo otro, lo sagrado y numinoso, todo aquello que la escritura redime de su anonimato y fugacidad concediéndole una belleza duradera. El poeta está llamado a capturar estos momentos –como bien sabía y quería Joyce–, y esa manifestación para mí es primordialmente visual. Entonces en la visión, en la imagen, está el punto de partida de mi poesía, y pienso que las imágenes vienen envueltas en su propio *tempo*, en su propio ritmo. No en vano, en griego “epifanía” significa aproximadamente: “el amanecer de la luz del día”, más que una acepción, una imagen, la imagen que al anunciarlo inaugura el poema.

4. Por encargo aventuré hace pocos años un *ars poetica*: la comprensión del poema como una suerte de epifanía profana. Así, por ejemplo, en un texto de *Te perderá la carne* rebautizo un oscuro y exiguo río de provincia con el nombre de “Jordán”, en función de la magnitud sacramental que el hablante lírico concede al encuentro homoerótico que tiene lugar entre sus aguas... Profanación múltiple de una teofanía fundante –en tanto instituye el sacramento del bautismo–, de aquel pasaje que el antiguo calendario copto conoce con el nombre de *Inmersio Domini*. El poema está dedicado a quien considero uno de los mayores poetas ecuatorianos vivos, alguien que ha hecho de su diferencia sexual el centro generador de su erranza poética y vital: Roy Sigüenza.

En ese mismo libro hay otro texto en el cual aprovecho las posibilidades semánticas de un onomástico: el nombre de la actriz Sharon Stone. A partir de aquel provocador y delicioso pasaje de *Basic instincts*, donde la actriz al cruzar las piernas deja entrever su sexo, para aludir a éste, en el poema el emisor poemático parafrasea la famosa locución que Cristo dirige al apóstol que reconoce su divinidad: “Tu eres Pedro, o sea *Piedra*, y sobre esta piedra edificaré mi iglesia...” (*Mateo*: 16,18). Pues como Pedro para el Mesías, la mujer representa para mí la única que porta las llaves del Reino, es decir, aquella que me abre a la infinidad del mundo. La mujer: mi iglesia. Para ilustrar estas reflexiones me permito transcribir el texto:

Stone

El gesto dura unos segundos
(destello y obturación de la luz)
Sharon desmonta
para volver a montar
su pierna brillante de seda
sobre la otra, briososa de sed.
Pero en ese centelleo del aire
en esa ráfaga de tiempo,
desnuda debajo de su falda diminuta,
ha dejado entrever el bosque
y la noche,
la misteriosa piedra revelada
sobre la que los hombres edificarán su templo.

5. La primera vez que me propuse la delicada tarea de razonar sobre mis poemas reparé hasta qué punto había eludido el yo como agente de la acción y la enunciación poéticas, en beneficio de otras personas gramaticales: tú, él. Con frecuencia esa segunda y tercera personas funcionaban como máscaras del yo autorial; otras veces lo que me llevaba a emplearlas era la necesidad de crear un punto de vista que me permita cierto distanciamiento del asunto tratado, pero sobre todo procuraba multiplicar o amplificar las visiones y comprensiones del amor y el deseo, mis temas recurrentes. De allí que algunas ocasiones haya echado mano de una perspectiva homoerótica, sexualmente indecible o definitivamente femenina; hablar desde el otro, desde lo otro, desde la otredad (no *por* el otro: en el arte las reivindicaciones resultan fastidiosas, perniciosas, aberrantes). Distinto es el caso de algunos monólogos dramáticos, como el que dedico a Caravaggio, donde la biografía del artista me sirve para insertar de contrabando ciertos elementos autobiográficos, para elaborar una especie de *autorretrato con modelo*. (Browning y Cavafis son los ilustres y venerados precursores de esta técnica.) En su penetrante y hermoso ensayo sobre Celan, Gadamer escribe: “Incluso en el caso del mandamiento cristiano del amor no está claro hasta qué punto Dios es el prójimo o el prójimo, Dios. El tú es tan yo y tan poco yo como el yo es yo”. Las aporías ontológicas tienen una raíz gramatical: personas y personajes son estrategias retóricas que comprometen lo más profundo de nuestro ser.

6. Hay cuatro poetas ecuatorianos con quienes siento una profunda sintonía: César Dávila Andrade, Alfredo Gangotena, Francisco Granizo y Roy Sigüenza. Dávila es el más proteico de ellos, fue además de poeta, narrador admirable y ensayista destacado. En sus mejores cuentos bucea en los bajos fondos para capturar con la minuciosidad de un forense, y una prosa de endemoniada belleza, su miseria y abyección; es el gran vidente de la noche andina y del indio, de su terrible y misteriosa consistencia animal y mineral. Gangotena es el otro visionario de los Andes. Uno y otro viven su particular *pathos* físico y emocional, su propio calvario: Dávila se autodestruye perseguido por sus demonios íntimos, Gangotena es devastado

por el páramo cultural; los dos oscilan entre el misticismo y el erotismo. Me atrae en ambos su visión del sexo como enigma y salvación, su concepción ritual, sacramental, litúrgica del mundo.

Granizo es quizá el primero de nuestros poetas que entra a saco en el cuerpo (masculino y femenino) para poseerlo, someterlo y pervertirlo con metáforas y versos de raigambre gongorina y asombrosa filigrana. Sus *Sonetos del amor total* sólo me parecen comparables a las décimas y sonetos de ese otro entrañable artífice de la lengua que es Severo Sarduy. Por su lado, Sigüenza es el autor de algunos de los más bellos poemas que se han escrito en la poesía ecuatoriana de los últimos años. Con frecuencia sus mejores textos lo conforman una o dos líneas: “amar es herirse de otro”. Escritura compacta, caligráfica, gestual: unos pocos trazos le bastan para alumbrar la visión del instante, para iluminar esa miniatura verbal, a cuyo resplandor sólo puede suceder el silencio del que nacen y en el que se gestan. Estos son mis cuatro puntos cardinales de la poesía ecuatoriana.

En cuanto a otros poetas de la lengua, además de los ya citados anteriormente, no resisto la tentación de nombrar a todos los admirados vivos –la lista de los muertos es interminable– como un tributo a su talento y a la alegría que me ha prodigado su lectura. La mayoría de ellos son viejos conocidos, y otros flamantes hallazgos: Félix de Azúa, Guillermo Carnero, Antonio Martínez-Sarrión, Luis Alberto de Cuenca, Pére Gimferrer, Luis Antonio de Villena, Ana María Moix, María Victoria Atencia, Luis García Montero, Tomás Segovia, Gabriel Zaid, Eduardo Lizalde, Fabio Morábito, José Kozer, Piedad Bonnet, Carmen Ollé, Gonzalo Rojas, Lila Calderón, Hugo Mujica, Arturo Carrera, Héctor Rosales...

7. Entiendo que la pregunta hace relación a las lecciones –prefería hablar de enseñanzas, noción ligada a lo volitivo, menos lectiva y magistral que la idea de lección– que se desprenden de mi práctica literaria, pues jamás he pretendido dictar clases o dar lecciones de lectura, y menos aún de escritura, carezco de la autoridad para ejercerlas. Sobre esa aclaración, aventuro –no sin pudor y temor–, algunas respuestas: en tanto lector concedo una importancia medular al conocimiento de la tradición, no como mero repertorio o respaldo cultural, sino considerando lo que Eliot llama “el sentido histórico” de la tradición: entender la presencia del pasado, su coexistencia en tiempo presente: “el sentido histórico empuja al hombre a escribir no simplemente con su propia generación en la sangre”. La memoria cultural, la conciencia de la tradición, me parecen que son los mejores antídotos contra la precipitación y la frivolidad literarias.

Como escritor me he impuesto rigor –aunque mirando retrospectivamente mis *writing's labour's lost* debo admitir con tristeza y enojo que muchas veces me he perdonado la vida–, y he llevado a cabo un gradual e inconsciente proceso de ascesis, de despojamiento de ornamentos y artificios *per se*, tratando de preservar al mismo tiempo una cierta belleza, una belleza sustentada en el fraseo musical, en la palabra capaz de reprimar y de algún modo repentinizar mi experiencia y visión de la realidad, en la palabra puesta a prueba por su lastre y espesor sémicos, por su radio de alcance. Refiriéndose a López Velarde, Octavio Paz hace una constatación magnífica: “Cuida los adjetivos porque cuida su alma”. Opaca o

transparente, la palabra justa, irremplazable, aquella capaz de traducir sin traicionar mis emociones y percepciones, ha sido uno de mis empeños estéticos. Pero ¿son éstas las virtudes que ven en mis libros “los nuevos practicantes y lectores”? ¿O será más bien la exploración de ciertos habitáculos oscuros del deseo, de algunas estaciones de la agonía amorosa? Compete a los lectores señalar mis hazañas y enseñanzas. Si es que efectivamente existen.

8. En un mundo que ha renunciado a toda grandeza, a todo absoluto, y ha cedido la palabra –con inadmisibles debilidades y pereza– a la chusma política y mediática, la poesía está llamada a resistir y contradecir esa realidad. Pocos años antes de su muerte, Roberto Juarroz hacía este imperioso llamado:

Es impostergable *resacralizar* el mundo, y devolverle a la vida su trascendencia originaria. Pero esa resacralización para algunos ya sólo puede hacerse laicamente (sin dogmas, teologías o iglesias). La poesía es la verdadera realización laica del mundo. Y eso aunque el poeta sienta que su reino tampoco es de este mundo. Pero sabe además que no es tampoco del que llaman el otro mundo. No le queda entonces otro camino que crear un nuevo mundo, el tercero. Más real que los otros, el mundo de la poesía es la última alternativa de salvación que nos queda, el último recurso de nuestra misteriosa necesidad de ser.

En una sociedad adocenada, que acata con obediencia y entusiasmo la frivolidad y la estupidez como temperatura-ambiente, la arremetida populista promovida por los discursos burocráticos y teóricos de la corrección política, y el orden estético *narcobarroco* impuesto por la cultura global, creo que la poesía es de todas las artes, la mejor equipada para escapar del orden y del orbe globalizado. Al fin y al cabo la poesía tiene a su favor ser uno de los oficios más antiguos de la humanidad, por eso, vieja zorra, es pródiga en ardid y recursos. Ya muchos años atrás, Auden celebraba que en la poesía –a diferencia de la arquitectura, las artes visuales o la novela– no puede existir un “estilo internacional”. Cada poeta al momento de escribir inscribe su diferencia, su singularidad, su individualidad.

9. Me gustaría pensar que las opacidades y transparencias del lenguaje se articulan y alternan armoniosamente en virtud de mis requerimientos expresivos y compositivos, como en un *chiaroscuro* barroco o en un bodegón flamenco. Cada poeta tiene una velocidad personal, un ritmo de las cosas, un don peculiar para atraerlas, para juntarlas, para imantarlas, para hacerlas dialogar. Surrealistas, barrocos y neobarrocos (como Arturo Carrera) saben fusionar y comunicar lo opuesto, lo diverso, lo heterogéneo, yo –más clásico– opero con las simetrías, con cantidades y formaciones homogéneas, entonces la visión puede devenir casi en una operación matemática:

Parto de sombras

Han pasado nueve meses de tu ausencia
y mis labores de olvido
sólo consiguen alumbrar tu imagen.

10. No hay escritor que no esté atravesado por su entorno natal o vital. Nunca dejamos de viajar al país y al paisaje de la infancia. El *pagus* es el vivero primordial de nuestras visiones y asociaciones poéticas, pero además nos suministra una primera dicción, una trama fonética... Con estos hilos destejemos la urdimbre global, pero al mismo tiempo participamos del tejido del tiempo. De algún modo cada escritor hace un uso dialectal del idioma en el que escribe, entonces sospecho que es mi particular uso del español lo que me abre al mundo.

11. Si una de las misiones del poeta es custodiar la memoria de las palabras, y al mismo tiempo renovarlas, recargarlas con la energía de su época, me parece que el encargo de Mallarmé no ha perdido vigencia. La depauperación intelectual y emocional que vivimos quizá tenga su raíz en una crisis del lenguaje: insípido y anémico (el teletexto); soez y vulgar (el texto mediático), o verdaderamente hermético y tribal (todos los metatextos). En medio de esos precarios códigos comunicativos, el código poético aparece como el refugio del lenguaje y la comunicación esenciales. Y aunque a momentos el poetizar nos parezca un arte de las catacumbas, un código secreto, un culto clandestino —como el de los primeros cristianos congregados en los sótanos romanos—, es precisamente en ese cultivo marginal, minoritario, donde quizá resida su fortaleza, su vitalidad, su posibilidad de sobrevivencia

12. “La Mandrágora” es un poema escrito tras el deslumbramiento que me produjo *La Ciénaga*, la brillante película de Lucrecia Martel. Desde un comienzo me cautivó el paisaje físico y humano, el clima y la geografía moral que el filme explora. Tengo una punzante, melancólica fascinación por esos rústicos recintos, por esos limbos húmedos y pluviosos.

Lo que descubro de mi hacer en este poema es la utilización del texto artístico como pretexto poético —uno de los resortes de mi trabajo, como he señalado ya—, la referencia cultural —otro de mis *leitmotivs*—, representada en Numa, el mítico y maravilloso personaje de Juan Benet. Lo que me interesa es haber conseguido escribirlo con cierta gracia y elegancia, sin necesidad de acudir a un lenguaje áureo o rebuscado —del que huyo por principio—, pero sobre todo, haber dado con el tono melancólico exacto, tono que persigo y me acosa siempre. Si algo comparto plenamente de la célebre “Filosofía de la composición” es la convicción de Poe de que la Melancolía —con esa mayúscula que él le otorga— “es el más legítimo de los tonos poéticos”. Por supuesto, es una convicción que tiene que ver con mi fisiología, con mi tesitura afectiva, no la aplicación de una receta.

Finalmente, en esos juguetes ambiguos que ocupa a los personajes del filme, en esas sirvientas mestizas de soterrada belleza, en ese carnaval serrano de fondo, en la abrupta muerte del niño, reconocía pasajes dichosos y terribles de mi vida, pasajes que el poema aspira a recuperar.

La mandrágora

Para Mercedes Mafla

Como en Región
el dominio mítico del invencible Numa
los fogonazos de los rifles
pautan el tiempo dilatado de La Ciénaga.
Aquí, la cetrería es un arte pueril.
Bruma, sudor y sangre
impregnan los cuerpos del tedio y del estío.

Ningún higrómetro puede mensurar
la humedad de estas pieles,
ningún pluviómetro la lasitud
de las lluvias tropicales.

Sonámbulo, el deseo cruza las camas
como si se desperezara de su siesta perpetua.
Salaz, la sangre llama en secreto a la sangre
y qué es la sangre sino el zarpazo del verano
la marca vengadora del vino
o la caligrafía indeleble del ocaso.

Mientras los atabales percuten
la noche del carnaval andino
en la finca La Mandrágora
la sensualidad se distiende incesantemente
para abrazar el vacío
como si chocara con los intangibles biombos
que teje el aire.

Es tiempo de sabuesos
en el eco ronco de sus ladridos
Luciano atisba el más allá.
Pero no es de niños descifrar enigmas
dice la Muerte punitiva y aviesa.

Después de la estación y la fiesta
sólo quedará la piletta tapizada de hojarasca
una res que se pudre en el fango
el azogue turbio de los espejos
y las sábanas replegadas como mortajas.

VENEZUELA, 1967. Es licenciada en Letras por la Universidad Católica Andrés Bello. Ha sido productora de la Semana Internacional de la Poesía Pérez Bonalde (1991-1999), coordinadora general de la Casa de las Letras Andrés Bello, y actualmente dirige el Laboratorio de Producción del Instituto de las Artes Escénicas y Musicales. Ha publicado los poemarios *Cuira* (1997), *Magdalena en Ginebra* (México, UNAM, 1997), *Amentia* (Premio de Poesía Aristides Rojas, Caracas, 1999), *Meles* (2003) y *Meles, Poesía reunida* (Monte Ávila, 2005). Desde 1994 dirige en Caracas el Grupo Editorial Eclepsidra.

1. Se me pregunta por mi primer poema. De niña soñaba con ser novelista, me encantaba escribir sobre extraterrestres, inventaba unas historias que compartía con mis compañeros de clase. Todos decían que era poeta en el colegio, nombre que daba una sensación de ahogo, o tal vez de angustia. Recuerdo que a los nueve años de edad, un día estaba en clase de biología, y la maestra Navas nos hablaba de los diferentes tipos de plantas, de los musgos y nos puso un ejercicio y respondiendo ese cuestionario, escribí la palabra “líquenes”. La miré y me pareció tan linda esa palabra, escrita allí en mi cuaderno, que pasé toda la tarde repitiendo “líquenes”, “líquenes”, ... ahí sentí el primer llamado de la poesía. Más adelante cuando tenía once años hice un poema que llamé “El pan de la bondad”. Pero, fue cuando comenzaba la universidad que me acerqué a la página en blanco con la conciencia de que quería hacer un poema. Lo que soñé como un poema corto se convirtió en un texto de largo aliento, publicado en México con el título de *Magdalena en Ginebra* (1997); surgió con una fuerza que me permitía dialogar con lo femenino desde lo femenino. Hay un personaje bíblico que he querido mucho y siempre ha ocupado mi atención, se trata de María Magdalena, la de Jesús. Con *Magdalena en Ginebra* pude cumplir ese deseo de acercarme de nuevo a la infancia, en una retrospectiva, tratando de mirarme en muchos destinos, uno de ellos era el de María Magdalena, la mujer poseída por su sombra y amada por su maestro. Voz de la infancia, que muy acertadamente, definió el poeta Santos López cuando dice: “Sí María Magdalena representa a la humanidad que curó Jesús, en el poema de Carmen Verde ella hace de salvadora de la infancia, la edad del sueño”. En este acto de evocar al espíritu antes de escribir, apareció la imagen de la Magdalena. Así fue como escribí este poema largo, que se llama *Magdalena en Ginebra*. Era hallar a esa Magdalena dentro y llevarla a mi infancia, al futuro, al presente, darle un recorrido, partiendo del Guaicoco, pueblo del estado Miranda, en las periferias de Caracas, Venezuela, en el cual trascurrió toda mi niñez. Guaicoco podría estar en cualquier parte del mundo, Nueva York, Madrid, Nigeria, Nueva Delhi... pero la escribí en Ginebra, un lugar frío, de negocios, tal vez demasiado intelectual.

2. Mi comienzo en la poesía no se inicia con la lectura de un libro, sino que llega a partir de una palabra, de admirar lo hermosa que se veía escrita, la palabra “líquenes”. Así descubrí mi gusto por la Palabra, cada vez que me sentaba con mi cuaderno disfrutaba mirar por largo tiempo una palabra que estuviera allí, como mirándome también, y la repetía varias veces. O, de pronto, había imágenes que me hubiera gustado escribirlas... por ejemplo, frente a mi casa siempre llegaba el arco iris; imaginaba cómo describir el arco iris con palabras, y siempre estaba buscando palabras que definieran tanta hermosura, tantos colores juntos. Poco a poco me fui acercando a diferentes lecturas... tratando de buscar la belleza de las palabras, allí indefensas sobre la página en blanco. He leído muchas novelas, me gusta Kafka, he leído mucho Kafka. Por otro lado, me encantan los clásicos griegos, Eurípides, Esquilo, Sófocles... Me he acercado a la poesía clásica griega: Solón, Píndaro, Tirteo, Minermo, Hesiodo, Homero, Calino, Horacio, entre otros. Esa primera poesía griega siempre me acompaña, hay que leer a los clásicos, a los clásicos españoles hay que leerlos muy bien, disfruto la poesía española, tiene mucha fuerza su lenguaje, desde Góngora hasta Quevedo; hay que releer a Lorca, al *Quijote* y a muchos otros. En el caso de Kafka, lo llamo poeta, es un novelista, pero para mí es un poeta, porque al leer *El Proceso*, *La Metamorfosis*, *El Castillo*, cualquier texto de Kafka, te encuentras frente a un maestro, con una mirada poética del mundo; toda esa visión del absurdo, que a veces ha sido analizada desde el punto de vista social, que hay mucho de eso, pero yo lo veo desde el otro lado: esa culpa de la que él habla allí, con la que todos nacemos, en esa imperiosa necesidad de recibir un mandato, yo encuentro el hecho de la escritura, como si fuera un mandato divino. Es una orden que tienes que obedecer, no es que una va a escribir un poema porque te dio la gana, no. Es un mandato divino y por eso unos pueden hacerlo, y otros no. También, hay un libro que me ayudó a comprender cierta angustia que sentía, *Espiritualidad y literatura: una relación tormentosa* de Juan Liscano, es un trabajo de ensayo que leí a los catorce años de edad. Esta lectura me acercó un poco a esta figura antagónica entre la literatura y el espíritu, y la vivencia, la vida, el conocimiento, que sólo lo da la experiencia con los años, que alimenta a la poesía. He tenido una lectura muy variada, he leído novelas, me gusta muchísimo el cine, la pintura ... cada poema que escribo lo veo como si estuviera pintando un cuadro. También están los poetas que releo infinidades de veces William Blake, Hölderling, Rimbaud, Saint John Perse, Novalis, Vallejo, Borges, el maestro Rilke, todos para mí son muy cercanos. Aquí en Venezuela tenemos a Ramos Sucre, Elizabeth Schön, Paz Castillo, Ida Gramcko, Juan Sánchez Peláez, Aquiles Nazoa, Vicente Gerbasi, Enriqueta Arvelo Larriva, Rafael Cadenas, Santos López, entre otros.

3. En mi caso particular, primero viene la imagen. Vi a la Magdalena y dije: tengo que escribir sobre ese personaje. Una vez... iba en el metro y había mucha gente, era de mañana y de pronto, no sé cómo, vi la imagen de un río y de unos obreros levantando el río, y visualicé cómo levantaban el río y cómo el agua del río les goteaba por los brazos. En el caso de *Cuira*, que fue mi segundo libro, me llegó por el sonido de una tos... mi padre era asmático, estaba muerto, pero yo en ese

momento escuché la tos de mi padre en el cuarto de al lado. Aunque él no estaba, lo escuché tosiendo y dije: tengo que escribir sobre mi padre.

El sueño de los no nacidos*

Los obreros llegaron con el olor de la tierra.
Ella logró reunirlos a todos
y les pidió
que la ayudaran a levantar el río.

El agua se suspende con hombres.

Ella encuentra unos fragmentos de una carta
de su bisabuelo.
Camina con cuidado, no quiere despertar
a las mujeres embarazadas que sueñan.

Todo es rápido.
El río pesa y comienza a gotearle a los hombres
por los brazos.

*Apúrate en cualquier momento el río
se nos va a resbalar de las manos.*

4. Respondo con este poema:**

Da vergüenza
dormir en oración
pero el sueño nos vence.
Cerramos los ojos
y aparece un lago
por encima
del cielo.
A veces,
no despertamos nunca
y quedamos desde siempre
atrapados
en la misericordia de escribir.

* Este poema es un fragmento de “El sueño de los no nacidos” que forma parte del libro *Mieles*, 2003.

**Este poema forma parte del libro *Amentia*, 1999.

5. La poesía hay que decirla, interiorizarla y volverla a decir, entonces en ese proceso interior que la poesía está viviendo dentro de uno, en ese reconocimiento armonioso con el alma del poeta, puede expresarse cualquiera de las diferentes personas gramaticales. Cuando un poeta se vuelve muy “yoísta” de alguna manera no está interiorizando. La Palabra tiene voluntad propia y ella es la que elige en que persona gramatical se manifiesta.

6. El poeta surge de unos ancestros que estuvieron antes que él. Estoy hablando de los ancestros poéticos. Uno como venezolano viene de Ramos Sucre, de Andrés Eloy Blanco, Paz Castillo, Juan Liscano, Andrés Bello, Enriqueta Arvelo Larriva, Juan Sánchez Peláez, Elizabeth Schön, Aquiles Nazoa, y muchos otros, todas esas grandes lecturas que uno tiene en el transcurso de su vida, esos poetas maravillosos que han dejado su legado, uno viene de todos ellos; y de los poetas extranjeros que hemos leído... y también de aquellos poetas que fueron leídos por estos poetas que nosotros estamos leyendo. Es una herencia que no termina nunca. La herencia de uno, poéticamente hablando, ancestral, es muy larga. Pero siempre debe existir en el poeta ese deseo e inquietud por hallarse a sí mismo en lo que escribe, buscar su propia voz. Nunca será una voz inédita porque uno siempre es la remembranza de otros, como diría Borges: que ya lo han soñado a uno, que ya sabían que uno va a estar aquí, continuando esa tarea. El alma se expresa a través de símbolos.

7. Es una pregunta de mucha responsabilidad, porque nunca me he planteado que debo preparar a los nuevos lectores. Que sea el lector mismo quien se identifique o no con ella. Si algo me preguntan, creo que cada uno de los poetas debe buscar su propia voz, reconociendo a sus herederos ancestrales, reconociendo a sus antepasados poéticos, reconociendo a su línea poética, de la cual es heredera, y la única manera de buscarla es dialogar interiormente consigo mismo, con su espíritu. En la medida en que un poeta se expresa a través de su alma, su lenguaje será universal.

8. La poesía de alguna manera siempre va a tener un lugar privilegiado, porque en un cuadro hay poesía, en la danza hay poesía, en una pieza de teatro hay poesía, en todas las artes de alguna manera hay poesía. Que la poesía se expresa a través de un poema, eso es otra cosa, entonces aplaudamos al poema. Pero la poesía tiene un espacio, igual que todas las artes.

9. La poesía es una manifestación del espíritu, del alma, de lo simbólico, de lo arquetípico y esto lo logra el poeta a partir de una impecable comunicación que tiene con su luz y con su sombra. Cada palabra responde a una respiración interior, más que la respiración exterior que es el decir, que es la urgencia del lenguaje por rebelarse. Esa relación es bastante tormentosa, esa relación del espíritu con la necesidad de expresarse de inmediato, es compleja. Entonces, en ese querer expresar de inmediato, que generalmente no puede hacerse porque se necesita un tiempo de proceso interior para que sea transformado en poesía, allí está ese diálogo entre esa luz y esa sombra, que más que lucha yo lo vería como un diálogo,

el poeta debe dialogar con su sombra para conocerse. Y la misma dimensión de su sombra, será la dimensión de la luz que este poeta está buscando. Esa creatividad se viene de un momento a otro, a veces mejor, a veces menos, a veces puede pasar tres días en una página en blanco, un mes, dos años, pero de pronto hay días en que te levantas y escribes todo. Esa respiración va a depender del momento que estés viviendo, de la experiencia que tengas que recordar, del dolor, del luto ante muchas cosas de la vida, de los velos, de los silencios. Entonces, no es fácil conversar sobre ese diálogo que puede establecerse entre una respiración y la visión de lo que uno quiere hacer, o de lo que el lenguaje quiera hacer a través de la palabra poética; a veces no es tan fácil eso, hay que reposar las cosas y no angustiarse. La poesía requiere de mucha paciencia, como todo arte. De mucha paciencia. No se escribe el mejor poema cuando uno quiere hacerlo. No se tiene la mejor creatividad cuando uno quiera tenerla. Solamente hay que esperar que las cosas lleguen.

10. Siempre he escrito sobre el entorno que me rodea, acerca de las personas, las calles, los gustos, los sabores, los olores, y todos aquellos recuerdos, que son voces, ecos que me han acompañado. Desde la más temprana infancia he estado acompañada de muchos ecos que sigo escuchando todavía. Mi poesía está llena de palabras que desde que era una niña repetía y repetía, y aún suenan, y están allí con toda su belleza. Cada vez que un poeta interioriza su mundo, lo que está viviendo, le van quedando ecos... ecos, quedan resonando dentro de uno. Por eso la palabra va y viene, aparece como un eco, una palabra, dos palabras, tres palabras, cuatro, cinco palabras y ya se tiene un verso escrito. Sólo se trata, de que uno constantemente pueda ir desde lo local, desde lo que es uno, a lo universal. Como decía, tu barrio, puede ser cualquier barrio del mundo, siempre y cuando interiormente tú le hayas dado ese proceso de comunicarlo luego de manera simbólica, tu emoción puede ser cualquier emoción del mundo. Y de nuevo escucho a Borges y a muchos poetas, dentro de uno hay un gran universo que se repite en todo el universo, solamente que cada quién tiene su propia visión y su propio lenguaje para expresar ese universo. La vivencia es la misma, lo diferente es como tú lo manifiestas; y en ese decir, está la emoción que lleva consigo esa palabra o ese poema. Es importante la emoción con la que se transmite la palabra. El lenguaje del alma es universal.

11. El poeta no debe desdoblarse (y que me perdone Pessoa) debe ser siempre el mismo, tanto en la sociedad en la que vive como cuando escribe su poesía. Su poesía debe estar alineada con lo que él es en esencia y lo que él es en esencia alineado con lo que escribe. El poeta tiene una sola ética y esta es la que debe respetar. Ahora, es verdad que estamos en una época de descreimiento, una época donde estamos invadidos por la razón, por la duda, por las angustias, por las rivalidades y las confrontaciones. ¿Qué hace la poesía en estos momentos? Lo que ha hecho siempre. Porque el arte siempre se ha mantenido, ha prevalecido. La poesía ha tenido momentos difíciles, y los seguirá teniendo, momentos de descreimiento, momentos de ausencia de fe. El poeta no debe angustiarse por eso, por estar diciendo si la poesía tiene fe o no; la poesía siempre tiene fe, estamos diciendo que

es un mandato divino, según como yo la percibo. En ese sentido la poesía siempre está cargada de fe, de una respiración superior a la que a veces uno como ser humano puede alcanzar. Pero, aún así, la poesía va a estar allí, paciente, esperando el llamado, esperando el ser oída. Ahora, uno como ciudadano debe integrarse a su colectivo, a su sociedad, y no necesariamente el poeta tiene que insertarse en los males, alegrías y tristezas de su tiempo escribiendo poesía, su poema no tiene porqué hablar de lo inmediato, o de lo que está sucediendo en su entorno. La escritura poética necesita un proceso, una respiración que es más lenta que la que lleva el soplo de la vida. El poeta tiene que tener fe en el otro, y en él mismo, en lo que es capaz de hacer y lo que es capaz de dar. Un poeta puede ser un gran trabajador, un luchador, un defensor de las justicias sociales, y no tiene porqué hacerlo a través de un poema, lo pueda hacer con su propia manera de vivir la vida, de enfrentarse a la vida, y de respetar los principios de la naturaleza. No creo que la poesía cambie al mundo, o que sea una bandera de paz o que la poesía vaya a transformar la sociedad. A la poesía no se le puede dar un mandato, el poeta recibe un mandato de ella. Lo que uno puede hacer es, de alguna manera para alimentar esta vocación poética, para alimentar este llamado del espíritu, para alimentar esa insatisfacción interior que tiene el poeta con lo que le rodea, esa duda, esa incertidumbre, es trabajar en función de eso, trabajando con el otro, dialogando con el otro, siendo uno con el otro. Así que mi poesía, es una poesía bastante interior, bastante retrospectiva de lo que es el recuerdo, de lo que son las remembranzas; pero creo que el poeta como ser humano, como hombre, se debe a una sociedad, a un colectivo y debe insertarse en esa sociedad, en ese colectivo, el poeta no puede estar fuera de su realidad, no puede estar lejos de su entorno, no puede estar aislado en una caverna. No, el poeta debe estar allí, pendiente, en vigilia constante al llamado del espíritu.

12.

He recibido orejas y miedos*

Mi padre aparece en el Cuirá con el frío en los huesos,
y la piel seca como hoja de topocho cuando juega
a la cebada en el cielo. A nadie le preocupa ahora dónde está
mi padre. Él vive en un lugar anterior a la muerte. A veces
voy a su río a beber un vaso de agua o le escribo un padrenuestro.
Lo lastimoso, su carne impasible al borde del verbo.

He recibido orejas y miedos.

En una tarde calurosa como ala de cuervo
he soñado mi espanto.

La tos recoge sol y tormenta

* Este poema forma parte del libro *Cuirá*, 1997.

dentro de la copa de mi madre; dibuja signos y cábalas
en el cuarto vacío de mi padre.

Entonces,
Por qué el adiós,
por qué las flores,

y la piel una fogata con el temor
de quien muerde el fruto del cordero.

Cuira es un río de Barlovento, del estado Miranda, yo escribí este libro llamado *Cuira* en homenaje a mi padre, para reconciliarme con mi padre. Porque me di cuenta de que cuando mi padre estaba vivo, teníamos un relación demasiado tormentosa y una vez que él muere, sentí la necesidad de reconciliarme con él y lo hice a través de mi poesía. La poesía me descubrió... y este poema me permitió ver que necesitaba conversar con mi padre muerto, necesitaba perdonarlo a él y que él me perdonara a mí. Y precisaba buscarme en sus raíces, por eso también hablo del río Cuira, un río que está en la zona de Barlovento donde él nació; y él se bañaba mucho en ese río y me contaba muchos mitos sobre él, sobre los encantados, los seres que viven debajo del río. Siempre me ha acompañado esa imagen. Luego, pasado el tiempo, cuando ya mi padre tenía cuatro años de muerto, estaba sentada un día, pensando un poco, y escuché la voz de mi padre en el cuarto contiguo y recordé que él era asmático y no sé porqué me acordé de Cuira y dije tengo que escribir sobre Cuira. Entonces un poco este poema viene a reconciliarme con eso, porque mi padre era un hombre temeroso de Dios, temeroso del Cordero. Toda mi vida he sido educada en colegios religiosos, pero he descubierta a través de este poema y a través de toda mi poesía que en mi vida cotidiana tengo una relación muy armoniosa con Dios, con Jesucristo, con la imagen católica, pero en mi escritura hay mucho cuestionamiento, de desmitificación, un poco de rebeldía a la figura del Cordero, del que se ha sacrificado por nosotros. Entonces, esa imagen del Cordero y del fuego siempre me acompañan, y a través de este poema también lo he descubierta; Cuira y este poema que he elegido, me permitió reconciliarme con mi padre muerto, me hizo reconciliarme con él dentro de mí, que el arquetipo de mi padre muerto esté en un lugar muy alto, muy elevado y creo que es necesario para todos los poetas poder reconciliarse con su padre, con su madre y la poesía a mí me permitió esa reconciliación, que no fue catarsis, porque la poesía para mí no es catarsis, no es para expresar un dolor, ni para expresar una angustia, no; el dolor y la angustia ya han sido procesadas al momento de escribir, ya han sido asimiladas, ya han sido maduras, es otra cosa, es buscar la redención a través del trabajo poético, es buscar un refugio, “ese canto que me salve” como decía Rilke, es como escuchar muchas voces... el poeta no lo sabe pero el poeta contiene todas las tristezas de todos los poetas del mundo, y toda la alegría de todos los poetas del mundo y todas las vivencias de todos los poetas que lo han precedido. Entonces, cada vez que uno escribe un poema está de alguna manera, en el inconsciente reactivando ese colectivo de todos esos poetas que nos precedieron, es un poco alinearse

con todos esos poetas que lo acompañan a uno y que viven en uno, y que a veces no oímos... eso también lo he descubierto con la poesía, que a través de ese esfuerzo, de este trabajo humilde, porque es un trabajo, de acercarme a la palabra, de tratar con la palabra, de esa delicadeza para tratar con la palabra, esa palabra me ha dado como respuesta, o como regalo el saber que, a través de una palabra que yo escriba, estoy en conexión con todas las voces que me han precedido.

ARGENTINA, 1968. Pubicó *Punctum* (Buenos Aires, 1995), libro que obtuvo el Primer Premio del I Concurso Hispanoamericano Diario de Poesía, *Seudo* (Bahía Blanca, 2000) y *Relapso + Angola* (Bahía Blanca, 2005). Es editor del sitio www.poesia.com

1. Nunca, salvo de muy joven y por pedido de una maestra de la escuela, escribí un poema. La palabra poema no me gusta. Menos me gusta poner la palabra poema entre comillas. Menos me gustan las comillas. Hace relativamente poco leí un dictamen del escritor argentino Ricardo Zelarayán que me alivió la angustia que me produce usar las palabras poesía, poeta y poema. Zelarayán dice: no existen los poetas, existen los hablados por la poesía. ¿Y existe la poesía? No me gusta usar la palabra poesía. Trato de evitarla. Es más, ahora opto por escribir p(oesía) o simplemente p. Se me hace difícil escribir la palabra poesía sin pensar que estoy diciendo una mentira. Cuando pienso lo que escriben los contemporáneos que me interesan, como por ejemplo Lucía Bianco, prefiero llamarlo p(oesía). No es Poesía, no es poesía, es p(oesía). Me gusta leer a mis contemporáneos. Creo que los leo para detectar si alguno está escribiendo p(oesía). Es decir algo que no sea, con perdón de la palabra, poesía. O dicho al revés: algo que sea lo que antiguamente se llamaba poesía y ahora debería llevar otro nombre (porque es hora de darle un descanso a la palabra poesía). Pero, ¿cuál era la pregunta? La pregunta era, ¿cuál fue el impulso inicial? El impulso inicial para el primer libro, *Punctum*, fue un librito de Ezra Pound llamado *El arte de la poesía*. Pound, entre otras cosas, dice que la técnica no debe ser obstáculo para el impulso. La palabra impulso no me molesta.

2. También me incomoda la palabra lector. En una entrevista Leónidas Lamborghini (<http://www.poesia.com/lamborghini.htm>) dice: “el otro lector no sirve para un sorete”. Pareciera haber al menos dos tipos de lectores. Según Lamborghini uno de esos lectores, por ejemplo, el que compra los libros que recomienda el suplemento literario de un diario, no sirve para nada. ¿Y el otro lector? Al otro lector no debería llamársele lector. Es hora que también descansa la palabra lector. Lamborghini dice: hay un lector que sirve y otro que no. Entonces hay que buscarle un nombre a ese lector para diferenciarlo del otro lector. Me gusta la idea de inventar neologismos y acrónimos algo grandilocuentes para definir a ese lector que sirve. Llamarlo, por ejemplo, sujeto con la sensibilidad contemporánea más avanzada: scsma. La pregunta suponía que a los lectores seguramente les gustaría conocer la biblioteca de un autor. Pero no creo que a un scsma le interese pensar en una biblioteca en esos términos.

3. En *Punctum* lo primero era la imagen. Hacer ruido con la imagen. En *Seudo* lo primero era el oído. *Relapso+Angola* = (imagen + malla rítmica).

4. A veces me tienta la idea de escribir un manifiesto. Un manifiesto, por ejemplo, para definir lo que es p(oesía). 1) Nada de poéticas. 2) Contratapas no. 3) Historia de la resistencia contra las contratapas.

5. Leí muchos de esos ensayos famosos acerca de la apersonalidad en la p(oesía) y me los creí todos. Pero hace tiempo que pienso en algo que dijo el escritor argentino Martín Prieto: no utilizar el truco fácil de esconderse detrás de la tercera persona.

6. Creo en la idea de leer obsesivamente a mis contemporáneos: Sergio Raimondi, Lucía Bianco, Alejandro Rubio, Violeta Kesselman.

7. Una lección sería: leer críticamente a tus contemporáneos.

8. Creo en el p(oema) como un medio de comunicación para transmitir un mensaje urgente. Ese mensaje puede ser político o no. Pero antes hay que hacer un ejercicio político bastante complejo: romper con la retórica establecida.

9. No pienso en términos de un lenguaje con luces y sombras. No pienso así.

10. La experiencia personal: el idioma que se hablaba en la cocina de casa cuando uno era chico. La experiencia nacional: el idioma que se hablaba en la cocina de casa no era el mismo idioma que se hablaba en la escuela.

11. La fe en el otro todavía posible en la p(oesía) es pensar que siempre hay alguien que está leyendo en serio. Hay días en los que me siento como un continuador (algo retrógrado) del modernismo y creo que un p(oema) tiene mucho más sentido si habla en nombre de una tribu. Pienso, por ejemplo, en el p(oema) de Juan Desiderio *La zanjita*. No estoy del todo seguro: pero por momentos me parece que si la p(oesía) no representa a la voz de una tribu (o al menos aspira hacerlo) entonces se reduce a un mero juego de salón.

12. **P(oema):**

Mirá, te lavo los vasos
con los anillos puestos.

Pienso en lo que dijo Zelarayán: no existen los poetas, existen los hablados por la poesía.

Paraguaya, nacida en España, 1969. Vivió en Perú y desde hace años vive en Paraguay. Estudios de filología inglesa en la Universidad de Zaragoza y de filosofía en la Universidad Católica del Perú y en el ISEHF de Asunción. Premio Poeta Joven del Perú 1990-1995. Libros publicados: *Zona Dark* (poemas, Lima, 1991), *Doce esbozos haitianos* (cuentos, Asunción, 1994), *Espero mi turno (nouvelle)*, Asunción, 1996), *El poema del vampiro* (“diálogo platónico-gótico”, Asunción, 1999), *Underground* (poemas, Asunción, 2000), *Alta suciedad* (poemas, Buenos Aires, 2005), *Nerópolis* (poemas, Lima, 2006), *Pensar en Latinoamérica* (Jakembó Editores, Asunción, 2006). Profesora de filosofía en diversos seminarios desde 1999, así como de crítica de arte en el Instituto Superior de Arte (ISA) de la Universidad Nacional de Asunción hasta el 2005, y en la actualidad del Seminario de Estética del Centro Cultural de España Juan de Salazar. Desde 2004 es miembro del consejo editorial del sello Jakembó Editores (<http://jakembo.blogspot.com>), dirigido por el poeta paraguayo Cristino Bogado (con quien, bajo el alias de Dama Satán, mantiene desde 2005 el sitio <http://kurupi.blogspot.com>). Su libro más reciente es *Bala perdida* (Ediciones El Billar de Lucrecia, México).

1. Me es muy ajeno lo dicho por Aleixandre. Me huele a emulación, y a mí la emulación me aburre de antemano —por mi soberbia, supongo. Escribo en muy áspera y ruda tensión, para afrontarla y crear necesito un poderoso combustible, y la emulación para mí es leña mojada. Primer recuerdo “poético” (a eso de los cinco años): un recreo en la escuela, hablando de Dios con otros niños, y, no sé por qué, un desafío: imprecarlo; entonces, cual si mi cuerpo y mi voz cobrasen autonomía y yo sólo pudiese verlos desde “afuera” (¿?), miro cómo me encaramo a un banco desde el que entono con voz fuerte y *muy rara* la lenta salmodia atroz de mis primeras blasfemias. Los niños huyeron y, puedo admitirlo ahora, eso fue un poco amargo, pero también amé mi soledad y la consideré “heroica”. Juzgué este poder de mi palabra a la vez bueno y malo, goce titánico pero también monstruosidad invisible que en secreto me excluía de la grey, y por ende al mismo tiempo mi orgullo y mi vergüenza. He evocado esto para ilustrar que en mi caso hacer poesía es una cuestión de impulso sin relación aparente con *imitatio* alguna.

2. Claro, tengo algunos libros sobre los que se podría, si los lectores que la pregunta cortésmente me atribuye sintieran tal capricho, fundar un linaje. Los poetas siempre están prestos a enumerar de buena gana los suyos —quizá sin saberlo intentan que se los asimile a los que admiran. ¿Uno inventa a sus precursores? No creo haber pensado al respecto. La idea me produce cierta indiferencia, lo cual

podría indicar que no lo he hecho. Fraternidad, sí me la atribuyo con respecto a algunos –pero un hermano no es un precursor. ¿Uno imagina a sus lectores? En el lector sí he pensado a veces, en qué pueda ser “el lector”, en si es posible tal cosa como “el lector” –el que uno necesita, claro, no todos esos deglutidores de “cultura” estadísticamente significativos y por eso mismo insignificantes–, o incluso en si no será un *döppelgänger* ante el que una mónada solipsista siniestramente hechizada repite, en las alucinaciones del autismo, eternamente para sí sus propios misterios; en esto y mucho más he pensado, pero no he podido llegar a ninguna certidumbre.

3. El ritmo. La imagen permite una contemplación distanciada (no digo que *sólo* permita esto, sino que *lo permite*). Pero piense en un concierto de rock. No hay distancia. Hasta en Alex, un *drugo* tan dueño de sí, el frenético goce de la música aniega toda posible volición disidente. La música no se contempla; no se contempla una droga cuando inunda el torrente sanguíneo. Los ejércitos siempre han enfrentado la muerte entre el ritmo y la música de los cantos de guerra. Yeats, en la cita, dice obedecer un dictado profuso; yo también escucho y obedezco algo así. Es atropellado, perentorio, urgente; para no perder palabra hay que quedar sin aliento. El ritmo puede empezar abruptamente y suspender lo real sin transición o anunciarse primero como con voces amorfas. Puede ser colérico, alegre, desesperado, jocoso, etc. Así respondo la última parte; en cuanto a la primera: si es la propia voz o una voz ajena, se puede inferir una respuesta de la idea del “dictado”, según creo. También de, a mi juicio, la respuesta a la primera pregunta, por cuanto la anécdota narra la suspensión de la voluntad propia y la intrusión de una voluntad extraña (conforme a la idea del “control remoto” o de los artefactos *teledirigidos*, si se quiere).

4. Tengo un poema llamado “Ars Poética”, de 1988, en *Zona Dark* (1991) y otro llamado “Ars Poética II” en *Bala perdida* (2007). Pero son poemas, no “metapoemas”. No son reflexiones sobre la poesía (ni sobre nada), porque *sensu stricto* no son *reflexiones*, sino *poemas*. No obedecen a, no sé, pongamos, un “afán mallarmeano epigonal” de hacer “poesía sobre la poesía” ni a ocurrencias tan sibilinas como, qué sé yo, pongo por caso, “buscar parentescos lúdicos entre el lenguaje-objeto y el metalenguaje”, etc. No porque tenga razones demasiado inteligentes para no cultivar sofisticaciones de esta índole, sino porque la idea de cultivarlas me aburre.

5. Suelo pensar en esto, o en todo caso en algo parecido. Es decir, suelo pensar en la primera persona del singular, que soy yo. Esto es, en el yo. *Se me ocurrió hace poco que en realidad se trata de un deseo*. Imaginaba la grata soledad de su estancia, espacio privado y libre, la noche en la que Descartes decidió dudar, y la de esa otra estancia, su mente, donde, también libre y solo, el yo decidía a su antojo su método para funcionar como discurso o conciencia desplegada en el tiempo, así como lo que admitiría y lo que no. Ese Yo capaz de darse su forma y sus contenidos me recordó por contraste el *leitmotiv* de Lovecraft: tras la muerte de un pariente anciano alguien viaja a la comarca de sus ancestros, en la que descubre indicios

de cosas horribles mientras, bajo su propia cara de siempre, encuentra rostros más viejos que el hombre y su cuerpo y sus facciones familiares insidiosamente se le hacen *ajenos*, como su mente, eclipsada por el *extraño* o el *otro* que *se* es para *sí* mismo. Por la soberanía del sujeto impermeable a la corrosión de la duda y por el horror de la desintegración de la subjetividad, pensé en el yo como deseo, y en que acercaba, aunque suene a disparate, a Descartes y a Lovecraft. La poesía, ¿niega el yo o lo manifiesta? Alarde de fuerza, conquista de nuevos poderes del verbo, elocuencia que domina, a veces la veo como reino del yo; otras, en cambio, creo que cuanto se pueda decir “yo” en la vida ordinaria debe ser aniquilado para que hable el poema.

6. Bueno, no hay nada de eso. Mi poesía es egoísta. Yo también, desde luego. No creo que sintonice con nada ni nadie. Y no me molesta: lo prefiero así. Lo gregario me es asfixiante e invasivo, pero sobre todo muy tedioso y sin interés –sin interés para mí, claro, no sé si en sí mismo. Así, en cuanto a “opciones de pertenencia”, cero.

7. No inculco nada. La poesía es como la filosofía: doctorarse en la carrera no convierte a nadie en filósofo. Cursar setenta talleres o licenciarse en literatura no hace de nadie un poeta. Quien pueda serlo lo será mejor cuanto menos se le estorbe. En cuanto al otro noventa y nueve por ciento de la especie, me consta, por mi incursión con fines de lucro en la docencia y afines, que es por completo incapaz de aprender absolutamente nada.

9. Puedo referirme a esas “luces y sombras” citadas por metáfora o analogía con el mundo visual. La metáfora no es un ornamento que “adorne”, recubra ni mistifique, sino que constituye una abstracción –como tal, es pariente del concepto– que manifiesta cierto parentesco estructural entre realidades en apariencia disímiles. Puedo decir que en lo que a mí respecta, *metafórica* y *literalmente* gusto de las sombras. La mística nórdica, frente a la luz mediterránea de la mística platónica o plotiniana, puede parecer velada o turbia, pero, aunque menos clara, yo la juzgo más honda, ya que la luz, que “esclarece”, disipa con ello todo lo misterioso, y por la misma causa lo insondable está hecho de tinieblas. De modo afín, la poesía huye de la univocidad, tan valiosa y deseable (y por desgracia no en exceso frecuente) en el lenguaje ordinario; por eso las tinieblas y las sombras son figuras ópticas de lo poético. Una nítida luz permite verlo y agotarlo todo, sin que nada se sustraiga a la visión; así, lo claro y preciso del lenguaje utilitario lo agota y lo disuelve por completo también en el mensaje que transmite, como el azúcar se disuelve en el café, sin que quede una especie de “algo más”. Es decir, algo ineficaz desde la perspectiva de la comunicación y por tal causa no descodificable claramente que reste allí, insoluble, a modo de “reserva de sentido” (o de reserva de sentidos posibles; esto es, una especie de “materia” semántica, pero materia en términos aristotélicos: algo no actualizable nunca perfectamente y por completo, que persista en su carácter de pura posibilidad). En tal lenguaje ordinario esto es virtud, pero sería defecto en un poema. Para que en él lo dicho no agote todas sus posibilidades de decir y guarde siempre algo insondable que sea a un tiempo su riqueza

y su misterio, debe incluir algo no susceptible de una descodificación inequívoca. En el lenguaje instrumental tal ambigüedad es sobremanera indeseable (pues no resulta en tal caso de la destreza poética sino de la torpeza verbal). La penumbra, en un cuadro, produce una atmósfera “enigmática” al “esconder” cosas en las sombras y rincones de modo que la mirada no pueda abarcar lo que pensamos que hay en una escena, de forma que ni el ojo ni la imaginación pueden considerarse satisfechos del todo por insistentemente que lo miren. Por este medio, no habrá nunca un sentido definitivo capaz de clausurar lo así mirado reduciéndolo a una explicación que dé cuenta de ello enteramente, y gracias al misterio resultante este cuadro será en realidad no un solo cuadro, sino una pluralidad virtualmente ilimitada de cuadros, tantos como miradas lo vean e interpreten a lo largo de su historia, ya sea que se trate de las miradas múltiples de sus contemporáneos y los espectadores del porvenir, ya sea que se trate de las miradas que un mismo individuo le dedique en diversos momentos de su propio transcurso. Así el tiempo no sólo incide en lo estático de este objeto espacial, el cuadro, la obra de arte, marcándolo con una impronta física, con el desgaste o la pátina que posan sobre él los años, sino que se inserta en su propia estructura, como parte de una constitución dinámica y hecha de movimiento detrás de su apariencia de quietud. También en un poema, como en todo, el no yacer inerte como tinta en papel o armazón mental de letras y sonidos o palabras fija y compacta ya como una cosa o cuajada en una forma unívoca, la inestabilidad de lo mudable indica que se trata de algo que está vivo. De modo tal, tiene su propio tiempo, como pasa con todo lo viviente. Y, de igual manera que en plano visible hacen las sombras, hurtando lo no dicho claramente al dominio de la luz y de lo explícito, cierta índole rara y específica de decir impreciso o inexacto, por enigmático, se vuelve inagotable. Si esto se cumple, el triunfo de la obra estará en que, a diferencia de ese destino paradójico que es en general el de todo lo “ilustre”, ser “inmortalizada” no la matará, pues, aunque llegue a habitar en la memoria, se sustraerá al reposo de lo inanimado mientras haya una mente en cuyo espacio pueda operarse su palingenesia.

11. “Fe en el otro”. Del otro de la poesía ya hablé (aunque en rigor no haya dicho nada, puesto que nada sé). Sería duro renunciar a ese otro. Es el que *comprenderá*. No a la persona (la brevedad de la vida hace improbable tal coincidencia) sino, aun en ausencia de ella, sus poemas. Aunque sólo comprenda un poema, y hasta un único verso, eso bastará para impedir que todo haya sido un sinsentido. Yo, con muy poco me conformaría. Podría decir que con casi nada. Pero estas son sólo flaquezas y fantasías de la soledad. Lo más probable es que sea imposible decir a nadie nada acerca de nada, y aunque pudiera decirse en verdad algo, seguramente no habría ningún *otro* capaz de comprenderlo.

12. Elijo “Esta alegre noche del Apocalipsis” por ser el primer poema que escribí y que juzgué decisivo. Me dio la certeza entonces, a eso de los dieciséis años de edad, de que había hecho algo que ningún otro podría hacer en mi lugar. También, y pensé esto con una especie de frío júbilo o gélida pasión que tenía algo vagamente pavoroso, la de que nadie podría hacerlo mejor que yo. Y la de que mis mayores no

podrían corregir y no tampoco mejorar nada de lo que en este campo hiciera yo. Y la de que entre ellos ni siquiera los más autoritarios, renombrados, vanidosos, pedantes o imponentes, con todo su prestigio y con todo el poder que en aquel tiempo tenían sobre mí, lo podrían hacer mejor que yo. E incluso la de que probablemente no podrían hacer nada comparable a lo que hiciera yo y hasta la de que, en sentido estricto y más allá de todo previsible simulacro ulterior, no podrían hacer nada en absoluto. Y la de que su dominio sobre mí era impotente en ese territorio liberado, por llamarlo de algún modo, en el que yo era ya definitivamente la más poderosa. Y también la de que era la mejor en dicho territorio; al menos podía sentirlo, con certidumbre oscura pero firme, completamente pétrea y absoluta. Y la de que este saber no se lo debía a nadie ni nadie me lo había enseñado (así como la de que, más allá de mi caso particular, en términos generales no era algo susceptible de transmisión ni de aprendizaje en sentido pedagógico). Me llamé por todo esto poeta para mi fuero interno; y jamás ninguna otra palabra me ha llenado tan a placer las fauces. Sobre este título que me he dado yo misma y que me debo únicamente a mí se cimenta mi orgullo. Fue mi conquista; nadie me lo puede arrebatarse. No “me viene de casta”, como al galgo. No lo esperaba nadie, pues nadie me indicó que lo esperara (de hecho, si algo tan específico y puntual como escribir poemas hubiera estado entre las expectativas, por fortuna algo imprecisas pese a su gran magnitud, que me acechaban, jamás hubiera podido escribir un solo verso, y la sola idea me hubiera dado náuseas. Todo lo que he hecho por mí, desde la libertad y para ella, y que puedo reconocer como legítimo, *lo he hecho siempre desobedeciendo*). Me hice poeta en la desolación, en la tonificante soledad, con mis solas fuerzas y, afortunadamente, sin “ayuda”. Yo me he hecho poeta; me he dado a mí este ser. No según lo inculcado por otros: contra ellos, contra todo el afecto sofocante de instituciones perversas como la familia y similares: contra esa amenaza a la libertad e incluso a la cordura: fue contra eso que dije *mi* palabra; palabra no aprendida, palabra inédita; mi palabra *otra*, mi palabra *propia*. Palabra mía porque no figuraba en guion alguno. Entonces y desde entonces mi poesía es batalla dura, guerra encarnizada. Yo escribo con los puños apretados, con los músculos tensos y el corazón batiendo a toda prisa. Está hecha de taquicardia, de golpes contra los muros, de nudillos mordisqueados. La he inventado para defenderme. La forjé en medio de un peligro, amorfo pero terrible y asfixiante. No la hice porque me pareciera un bello, noble o elegante quehacer escribir poesía, ni buscando contribuir al acervo de la cultura de planeta alguno, ni mucho menos edificar a nadie o “instruir deleitando”, como Horacio, poeta y hombre más civilizado que yo sin duda alguna. No hay nada demasiado civilizado ni elegante en todo este asunto para mí. Para mí es una cosa de quedar sediento y sin resuello y tener que reescribir algunas líneas porque la presión demasiado furiosa del bolígrafo destruye en ocasiones el papel. Es un asunto crudo, un asunto de una gran vulgaridad, como todo lo que atañe a los apremios de la supervivencia. Hice esto para poder decir “yo” pese a las salvedades que el término conlleva y para poder pensar esas salvedades y en general pensar sin caos o, por así decirlo, sin desintegración. En este primer poema no figuran las lecciones de los mayores ni sus inteligentes y cultas ideas, porque lo que dije ellos no podrían haberlo dicho: solamente lo pude

decir yo. Ellos nunca habían dicho ni escrito nada semejante a la alegría eléctrica y nerviosa ni a la gran carcajada de desesperación de ese Apocalipsis escrito entre el bullicio de un concierto de rock. Su amenaza gregaria, delicuescente, se anulaba con mi potente antídoto; con este gesto mágico restringí su otredad, la confiné a sus límites, prohibí toda invasión, delimité mi ser, me di mi nombre propio. Ellos no habían leído tampoco nada que se asemejara a esto, o no lo habían considerado digno de sapiente transmisión, de prescripción ni recomendación hasta donde me consta. “Esta alegre noche del Apocalipsis” fue mi primer decir como poeta; y, también, mi declaración de guerra. Concebí este poema en un paroxismo lleno de ruido y de furia en el que la palabra en apariencia sólo podía aullar o balbucir, nunca más informarse o darse forma en coherencia alguna. El lenguaje mismo como tal aparecía ya como dañado y roto, desarticulado y destripado, una máquina absurda, descompuesta. El mundo se diría vaciado y caducado, y no era decible en modo alguno; sólo cabían el estupor o el grito. O, más frívolamente, la risita babeante del idiota. Algo, aunque no sé bien qué, parecía haberse vuelto definitivamente insostenible. Como en un callejón sin salida, estaban los acosos insalvables del miedo, del rencor, el odio, la violencia y el pánico. Pero, contra toda previsión, esta pesadilla, desorden tan terrible, mágicamente se ordenaron en una estructura autónoma y nueva que reordenó lo disuelto o lo que comenzaba a disolverse en la arquitectura de un sentido. Un sentido crudo, desgarrado y frenético, pero esto no importaba; una forma llena de la música y del ritmo aguerrido de la fiesta y la noche. Y en la forma así alzada, orgánica, poderosa y viviente se purificó y se absolvió la existencia como totalidad. Al decir *mi* palabra, esta palabra *mía*, en mi primer poema, resucité el cadáver del lenguaje, pero ya *otro* y propio. Ya nadie *me* diría; mi poesía me delimitó. No volverían a decirme otros: esto fue un dique contra el asesinato de mi mente. *La poesía fue mi redención, y hasta hoy sigue siendo mi venganza.*

Esta alegre noche del Apocalipsis

Cantamos al advenimiento del nuevo mundo.
Nuestra música es triste, como el Apocalipsis, y grandiosa.
En las tinieblas inhóspitas de la noche, hemos construido
Enormes fantasmas de acero y cemento, y los hemos poblado
Con una nueva raza de seres solitarios.

Traemos con nosotros notas musicales jamás antes oídas,
Humaredas azules y rojas para envolver nuestros cuerpos en la noche,
Luces en las cuencas de nuestros ojos.

Esta noche se derrumba la vieja civilización entre los fuegos artificiales.
Esta alegre noche del Apocalipsis,
No traemos con nosotros viejos códigos éticos,
No traemos con nosotros ideales ni esperanzas:
Somos la generación del fin del mundo.

JULIO CARRASCO RUIZ

CHILE, 1969. Publica el poemario *El libro de los tiburones* en 1995; al año siguiente es becado por la Fundación Pablo Neruda. En 1997 gana el primer lugar en el certamen de los Juegos Florales de Vicuña. Obtiene la beca del Consejo Nacional del Libro y la Lectura en 2005; el mismo año publica *Sumatra* (Ediciones Tácitas). En 2006 gana el concurso Revista de Libros de *El Mercurio*, y publica *Despedidas antárticas*. Forma parte del colectivo Casagrande (<http://revistacasagrande.blogspot.com>) conocido por sus bombardeos de poemas sobre La Moneda (Santiago, Chile), Dubrovnik (Croacia) y Guernica (país vasco, España). Es vocalista de la agrupación musical Los Muebles. Es músico, ingeniero civil mecánico, y se desempeña como periodista en el portal educativo www.educarchile.cl

1. Mis primeras emociones estéticas tuvieron que ver con hechos que me insinuaban que el mundo era más raro de lo que había supuesto. Dos de los más antiguos que recuerdo son el viaje nocturno en un jeep militar descapotable a través de la ciudad desierta que era Santiago cuando detuvieron a mi madre en tiempos de Pinochet, y mi primer viaje en avión al salir de Chile a fines de 1974, que intuía como un falso paseo.

Las experiencias de este tipo me hicieron sentir que entraba en un nuevo estado de cosas que era necesario explicar. Tenía que justificar de alguna manera lo que estaba pasando para restablecer mi noción del orden del mundo, a medida que éste se volvía más complejo. No estuve preparado para hacerlo hasta que llegué al cuarto año de la escuela y cambié las palabras de las canciones que me gustaban (por no recordar bien las letras originales). Inmediatamente compuse algunas yo mismo incitando a la lucha armada y pidiendo los favores de una chica de mi edificio. Dos años más tarde le escribí a ella mi primer poema, que decía más o menos así:

Tus ojos son refulgentes cuando los alcanza un destello de luz

Cuando...

Cuando...

(y así iba enumerando todas las razones por las cuales sus ojos eran como eran, hasta que llegaba a una conclusión:)

En fin, son refulgentes

Quise hacérselo llegar a través de su hermana, ésta me lo devolvió exigiéndome que fuera hombre y se lo recitara en persona. No se lo leí, tan sólo le pedí que fuera mi novia. Ella estuvo de acuerdo pero al tercer día me comunicó su cambio

de parecer, en el cine de mi barrio. Siempre que vuelvo a La Habana entro nuevamente a ese cine y me siento en la butaca que ocupé entonces.

2. El primer libro que leí se llamaba *Mon premier livre du monde*, era una enciclopedia para niños que me regaló mi madre cuando vivíamos en Francia. Había una imagen de un tiranosaurio y me hice fanático de la paleontología. Mi interés derivó luego hacia la zoología, la biología y la arqueología, ciencias que tienen que ver de un modo u otro con los dinosaurios. Leí más tarde en quinto año de la escuela *Un hombre de verdad* de Boris Polevoi, novela sobre un aviador ruso de la Segunda Guerra Mundial, y *Colmillo Blanco* de Jack London. Paralelamente leí mis primeros poemas, los típicos de Bécquer. Pero en estricto rigor, por mencionar algunos, los siguientes libros me hicieron madurar como poeta: *La Iliada*, *Iluminaciones*, Rimbaud, *Poemas & antipoemas*, Nicanor Parra, *El proceso*, Kafka y *El arte de morir*, Óscar Hahn.

3. Pienso que la imagen y el ritmo se alternan. En mi caso cuando el ritmo se adelanta, busco una imagen que sirva de excusa para la exposición de ese ritmo. Cuando lo hace la imagen, ocurre que al traducirse al lenguaje adquiere un ritmo propio.

4. No creamos las leyes del mundo, pero sí las disciplinas que las representan. Es perfectamente posible describir matemáticamente la forma en que un objeto cae al suelo, o en que un sonido recorre una distancia determinada. Lo que buscamos con ello es reproducir el comportamiento del mundo en sistemas lógicos, para comprenderlo mejor, y esto en ocasiones ha funcionado tan bien que, por citar un ejemplo, nos ha permitido construir una tabla donde se especifica la existencia de elementos de la naturaleza que no conocemos aún (Mendeleiev).

Al elegir un credo estético, religioso o de cualquier índole, escogemos también un modelo matemático de suposiciones fundadas en tradiciones y etcéteras sociales a discreción, esto es, una manera de interpretar el mundo. La gran mayoría de los credos insiste en la equivocación de sus homólogos. Así, para las principales religiones, por citar un tipo de credo con el que estamos familiarizados, la existencia de matices en la interpretación de los textos en que se fundamentan ya es en sí un hecho suficientemente abominable como para justificar el homicidio.

La poesía que se escribe en 2007 es parte del andamiaje teórico que sustenta los credos de nuestro tiempo. Por lo mismo, es natural que los poetas lleguen a considerar como rivales a algunas de las vertientes estéticas contemporáneas, y vean en ellas a auténticas amenazas a la civilización y el progreso humanos.

Pero si hay algo que nos muestra la historia es el carácter efímero de estas concepciones. Todas son hijas de su tiempo, ideadas para satisfacer necesidades puntuales: esta es una parte de mi credo, y aquí va otra: pienso que la literatura es una herramienta de la que nos servimos para buscar nuevas formas de exponer las viejas preguntas del ser humano.

A mí la poesía me sirve también para tomar venganza contra la realidad. Todas las cosas que no marcharon según mis planes son combustible para mis poemas. Levanto mis propias construcciones verbales encadenando frases y palabras, de

la misma forma que el resto de los poetas. Cada uno de nosotros adquiere un tipo de habilidad particular dependiendo de sus lecturas y su historia personal, que nos hace inclinarnos hacia una u otra forma de leer y escribir. Si bien prefiero algunas, yo las saludo todas: esto es parte de mi credo.

La poesía chilena vive hoy un momento saludablemente rico en variantes y subgéneros, y yo he tratado de ubicarme en algún lugar dentro de ese panorama, o “territorio”, por usar una palabra más grata a la academia.

He escrito varias poéticas que de una u otra forma abordan la relación que hay entre la literatura y los acontecimientos naturales. En ellas digo que el arte reproduce un orden preexistente. Toda una manera de ver el mundo puede resumirse en tres versos, porque el poema está ordenado de tal forma que evoca, por su función y estructura, el orden del resto de las cosas.

5. Pienso que a diferencia de la narrativa, donde el autor crea personajes a los que da determinadas características y los pone a interactuar, en la poesía el hablante es siempre uno mismo. El lector invariablemente identificará al novelista con los personajes que más afinidad despierten en él; así el autor puede camuflar sus miserias adjudicándoselas a uno u otro personaje. La poesía no permite esto; el sujeto hablante siempre es el poeta. De lo contrario miente y eso se nota. Algunos poetas inventan un personaje para hablar en tercera persona y hasta le ponen nombre, pero sólo como recurso para subrayar aún más su propio discurso estético. En mi caso escribo siempre en la primera persona del singular o del plural.

6. La generación de los noventa en Chile, a la que pertenezco, es una eclosión de géneros y poéticas disímiles unas de otras. No existe un manifiesto ni un postulado estético que nos aúne, sin embargo somos casi todos bastante amigos. Si hay una lección en eso es que se puede optar por una manera de escribir sin enemistarse con quienes escojan otra, por muy diferente que esta sea. O lo que es lo mismo: la literatura en sí no es lo importante, o no lo es tanto como para enojarse con la gente.

Un director de películas porno me contó una vez sobre su proyecto de educar a través de la pornografía, entregando mensajes subliminales mezclados con escenas de sexo. Supe por otra vía sobre un colega suyo que tenía el mismo sueño en México, y pretendía incluso distribuir sus películas en las escuelas. Discrepo de ellos, aunque saludo su entusiasmo (y en esto no hay una gota de ironía). En mi caso no pretendo entregar valores ni de educar a través de la literatura.

7. Si me pidieran consejo diría a los nuevos poetas que no traten de escribir de forma difícil ni de impresionar ni de llevar una existencia atormentada (supuestamente poética) porque se nota mucho y el resultado es generalmente opuesto al deseado.

8. Las formas literarias aparecen con tanta naturalidad en el lenguaje civil que las pasamos por alto. A mí me sorprendió muchísimo notar la habilidad con que Bush, o quienquiera que lo haya escrito, utilizó el ritmo en su discurso de la convención

republicana previa a las elecciones de 2005 en los EUA. Se trataba de una serie de afirmaciones alternadas con el estribillo de: “y no nos van a detener”. Sonaba algo así como: “hemos hecho tales y cuales cosas / y no nos van a detener / haremos esto y lo otro / y no nos van a detener... etcétera”.

Está claro, no obstante, que el uso inteligente de los recursos literarios en la política indica poco acerca de las intenciones del hablante. Y por otro lado, el mismo Bush es periódicamente objeto de sarcasmo por su escasa preparación.

Reparemos ahora en estos versos que Fidel Castro incluyó en un discurso de los ochenta: “que lo sepan los nacidos / y los que están por nacer / nacimos para vencer / y no para ser vencidos”. Si tienen o no valor literario es cuento aparte. Hay otros igualmente ingenuos pero más emotivos, por ejemplo: “...porque esta gran humanidad ha dicho basta, y ha echado a andar”.

Las corrientes políticas tienen que construir un pequeño universo para sostenerse, esto es, para que los acontecimientos que les llevaron al poder o están en vías de hacerlo, parezcan resultado de una evolución natural. En virtud de ello recurren constantemente a las formas literarias y hasta crean una jerga. Basta echar un vistazo a los lemas de las campañas electorales y movimientos públicos para cerciorarse. “Patria o muerte”, “Listos para vencer”, “Seremos como el Che” son algunos de los que repetí durante mi residencia en La Habana. En Chile hay muchos otros. El lenguaje que usa cada gobierno busca convencer a sus ciudadanos de que representan la vía correcta y de que están no muy lejos del centro del universo, todos tienen una iconografía, una historia, un panteón, colores, estandartes, toda una parafernalia multimedial.

Entre las formas de discurso prefiero a las que hablan por las acciones simbólicas. El ex presidente Ricardo Lagos es un buen ejemplo del uso afortunado de los símbolos, más allá del discurso político: abrió el palacio de La Moneda al tránsito peatonal, permitió que el edificio fuera bombardeado con poemas por Casagrande y puso a la cabeza del ministerio de defensa a Michelle Bachelet, hija de un general torturado por sus camaradas de armas hasta la muerte poco después del golpe de estado de 1973. Todo esto ejerció un impacto enorme sobre el balance final de su gobierno. Tuve la suerte de conversar con él una vez, le dije entonces que acciones como las que mencionaba, ejercen un efecto sobre la ciudadanía comparable al de las corrientes marinas, invisibles para quien está sobre el agua, pero suficientemente poderosas como para cambiar el clima de los continentes. No sé si me entendió.

10. En cada época prima una noción sobre el escribir correcto. En algunas regiones los poemas de cuatro versos hicieron furor, mientras al mismo tiempo en otros lugares se preferían composiciones más largas. Antaño la rima tuvo un imperio, después marchó al exilio, y así sucesivamente: el refinamiento a ultranza *versus* la simplicidad burlona, los poemas introspectivos *versus* su majestad la retórica, etcétera.

Ocupando un asiento cualquiera entre los poetas del barrio, uno no puede ignorar porfiadamente los usos de la década sin exponerse a la censura de sus colegas. Así, si a alguien se le ocurriera escribir un poema sin asunto, algo así como...

Voy en un Suzuki Cervo 1981
y aprovecho mis detenciones en los semáforos
para escribir un poema.

La luz roja me permite escribir
La luz verde me hace sufrir

automáticamente un grupo de poetas entre los cuales me encontraría yo mismo, le apuntaría con el dedo acusándole de frivolidad formal o de contenido (algo de lo que no se me puede acusar a mí, puesto que lo que reproduce no llevaba la intención de instituirse en poesía sino de poner un ejemplo que ilustrara mejor lo que quiero decir).

Aunque es totalmente justo, también es un poco injusto. Al fin y al cabo la calidad de una obra poética es atemporal, decimos todos. Y solemos repetir que escribimos con entera libertad, aunque tal expresión incluya el entre paréntesis: (de acuerdo con los cánones de cada época).

Es una suerte que la masificación de las comunicaciones haya puesto en nuestras manos una cierta cantidad de información sobre lo que ha estado sucediendo en milenios anteriores en materia artística, porque eso nos autoriza a investigar y utilizar con responsabilidad los cánones de las épocas precedentes (siempre y cuando el uso de los cánones anteriores vaya de acuerdo con el canon en boga).

11. Puedo decir, usando la razón, que el ser humano en general escribe y canta a lo que es infinito. La infinitud es lo que llama nuestra atención, la falta de límites. Y la infinitud es algo de lo que estamos convencidos desde el nacimiento: nadie tiene que explicársela a nadie. Por eso no puedo evitar experimentar algo parecido a la fe en situaciones particulares: cuando leo o escucho hablar sobre ciertas operaciones matemáticas, o cuando escucho algunos tipos de música. Sin embargo, no tengo una inclinación especial a creer en algo, al menos en el sentido en que lo hacen las personas que tienen fe. Soy escéptico, fui rozado por una pluma del ala del arcángel de la indiferencia.

12. I Primavera en Bangladesh

Puedes imaginar pocas situaciones tan extrañas como regresar a Bangladesh y ver que las cosas no se han movido del lugar en que las dejaste:

las mismas calles

(pero vacías).

Los hechos transcurren a su modo, no sé cómo describirlo

Hay flores abriéndose y cerrándose a velocidades imperceptibles, también hay pájaros

Para quien regresa a Bangladesh la realidad deviene casi un síntoma de otro asunto

menos relevante
algo así como un *dejarse ir* en el aire

Andar en el tiempo es estarse quieto

Estas avenidas viajaron también, a su manera (no sabes cómo describirlo)
Ahora que se supone has vuelto
y las recorres, agradablemente confundido
juegas a adivinar en cuál de ellas habrá una emboscada para ti

El viento te peina las pestañas: ten calma forastero

pues es primavera en Bangladesh
y hay sobre todas las cosas una suerte de rocío de algo que no alcanza a ser incertidumbre, o que lo fue tal vez en otra época, ya no tiene importancia:

un *dejarse estar* en el aire

un *dejarse ir* en el tiempo.

ARGENTINA, 1969. Publicó los libros de poemas *El bizantino* (1994), *Tres poemas dramáticos* (1995), *Sagitario* (1998), *Canéforas* (2000), *El país de las larvas* (2001), *Hilos* (2002), *El paseo* (2003) y *Poemas sentimentales* (2005); los ensayos *Koré* (2000) y *El cuenco de plata* (2003), y las tesis universitarias *El ensayo* (2001) y *Las formas del ensayo en la Argentina de los años 50* (2003) en la Universidad Nacional de Córdoba. Fue Primer Premio del Concurso de Poesía Enrique Pezzoni (1992), tuvo la beca Consejo de Investigaciones de Córdoba (1996-2000), la beca John Simon Guggenheim (2004), y es investigador asistente del CONICET (2006).

1. Antes del primer poema, que quizás podría fechar a los trece años, escribí cuentos o fragmentos de prosa que eran como proyectos de una literatura sin género, catártica. También, antes del primer poema, odiaba leer poesía, o al menos todo lo que se presentaba con demasiada evidencia bajo ese título. Después, fui por un tiempo fanático de los versos rimados. ¿Qué decir de aquel primer impulso? Era un poema malísimo, sobre el siglo XXI, que me parecía muy lejano, casi otro mundo, como los treinta años de un hombre que no existía mirado desde los trece. Quise hacer algo así como un soneto, pero los versos eran de doce o trece sílabas, como tendiendo a un alejandrino que tampoco alcanzaban. Mi primer libro fue más concreto, más programático. Había arruinado muchas ideas de los trece a los dieciocho. Así que a los diecinueve hice un poema sobre Tucídides, que les gustó mucho a mis amigos, y exploté entonces mi afición por la literatura antigua. Con temas, versos, nombres robados aquí y allá de escritores griegos, romanos y algún nostálgico tardío como Cavafis, armé lentamente *El bizantino*. Pero no puedo decir que tuviese un diálogo con la poesía, sino un problema: detestaba el “yo”, ese personaje lírico.

2. Un poeta al que tradujo, Robert Marteau, dijo que la poesía era una confianza hecha a los muertos. Es posible. La idea de Mallarmé acerca del poeta como escultor incansable de su propio monumento funerario, su *tombeau*, parece ir en el mismo sentido, pero es más bien lo contrario. El monumento es para los vivos, para quienquiera que esté frente a él y pueda leerlo, como el caminante de los epitafios antiguos que interpela, sin perder nunca la esperanza de que alguien pase por allí —una piedra, un libro no tienen ese problema—: “Détente, transeúnte, acuérdate de mí”. Algo que Henri Michaux reclama desde su paisaje moderno: “No me dejen solo, no me abandonen, lector, lectora, como a un soldado en el frente que no recibe ya ninguna carta”.

3. Si me hubiese encontrado, supongo, ya no podría seguir buscando. Reconocerse en lo escrito es algo muy difícil, aunque no imposible. Hay una forma del encabal-

gamiento y de la sintaxis que simulan un ritmo, sin que haya necesariamente una métrica estricta, donde percibo los defectos de una voz que insiste, que no puedo evadir. Pero no me dicta, es un instrumento. Me reconozco más en los temas, en lo que puedo variar, en lo que cambia con la vida, la única que tengo, claro. Si sigo la cronología, después de aquel primer libro erudito, por llamarlo de algún modo, tuve una experiencia de angustia y logré representarla –teatralmente– en forma de poema dramático, con personajes que contaban sus pérdidas, clamaban como Job, pero en verdad acompañaban la mía. Entonces tuve que ser yo, en el segundo libro. E intermitentemente lo he seguido siendo, aun dentro de las estilizaciones que afectan a cada libro. Y en cuanto a lo primero, diría que es la imagen, o una palabra que se encuentra al azar –aparente, porque la obsesión lo convierte en destino– y empieza a perseguirme para que la imagine porque de golpe no significa nada.

4. Creo que he formulado casi una poética por libro, en cada uno hay poemas sobre su modo de conformación. Y he debido formular también poéticas en sentido estricto, como textos programáticos sobre mi escritura, prólogos a mis libros, descripciones de lo que hago, muchas cosas a pedido de otros. En tales casos, siempre me parece que bordean la mentira, como poses, gestos de una figura de escritor que controla sus obras y que en realidad no quisiera ser, un amaneramiento que me veo obligado a adoptar por ese viejo prejuicio de que el que escribe sabe algo. La poética, entonces, en los poemas, variando con ellos, desplegándose en los libros. Pero sí formulo juicios sobre otros, escribo muchos ensayos sobre poesía, y ahí, en la escritura ajena, donde veo premisas y promesas, triunfos y caídas, lo único de un estilo, encuentro la verdadera poética que me hace falta: escribo para leer mejor, más intensamente.

5. He cambiado. Nunca prescindí del yo, pero en mis primeros libros era la forma como cada personaje decía su parlamento-poema. Había una ficción histórica, un teatro, una impostación. Así podía tener en ocasiones un yo femenino, que fue fundamental en varios escritos. Ahora, desde hace un par de libros, reencontré el yo tradicional de la poesía, siempre el mismo, identificado con mi nombre y mi biografía. Parece una escritura más ingenua, pero ya no me interesa parecer inteligente o constructivo, sino mostrarme presente y escribir la epifanía de los seres que me rodean.

Los novelistas no pueden indicar una salida más allá del personaje, un yo existente como aquel que escribe, sin ser paródicos. En la poesía, la imposibilidad de representar la experiencia se vuelve trágica, y por ello, finalmente, se presenta más allá de las palabras insuficientes, creo.

6. Como es frecuente en la Argentina, de chico leía más traducciones de poetas extranjeros, clásicos de toda índole. En la lengua, sólo estaba el barroco áureo. En el país, Borges y Girri. Después, aparece Macedonio Fernández, sus poemas también barrocos. Con la universidad y los amigos, descubrí al gran poeta romántico argentino, el único comparable a Hölderlin, Juan L. Ortiz. Y a mis contemporáneos mayores, que serían con el tiempo mis amigos, como Arturo Carrera, Fogwill, quienes me hicieron descubrir a los suyos: Osvaldo Lamborghini, Héctor

Viel Temperley. Ahora leo a los poetas de mi edad, que están renovando incansablemente el idioma de una poesía posible. En este momento, aunque cada año voy cambiando, elijo dos: Laura Wittner y Washington Cucurto. No tengo idea de si dejo una lección (preferiría no hacerlo, quizás). Lo que creo que hice y hago tal vez sea introducir una materia novelesca en la poesía (¿y quién no, por otra parte, cuando ya nadie querría limitarse a la antigualla poética?), poder contar casi cualquier cosa, trabajar con la charla y las voces de otros; no desdeñar la retórica, hasta el plagio de los poetas muertos, pero tampoco olvidarme de lo que escucho, el habla de cada día, porque estoy vivo al escribir y vivo escribiendo.

7. Creo que ya respondí. Agregaría que, si acaso alguien que escribe lee con esas intenciones de aprendizaje, trataría de poder hacer poemas con la propia experiencia, lo más inmediato, pero no para ser un artesano verbal, sino para hacer más vivible lo que se cuenta, elevarlo al rango de una cosa, percibirlo mejor.

8. El contexto de un poema, pienso, tal vez sea más amplio que el de la historia política y sus fechas. Digo “amo”, por ejemplo, y se levantan Safo y Catulo para bailar con Macedonio Fernández y Ted Hughes —¿o estaré diciendo “amo” en el sentido de *maitre*, un dictador, como Augusto que promovía su Horacio y su Virgilio? No le asigno al poema un papel en los discursos de la sociedad —que no lo admiten además como interlocutor, razonablemente— salvo quizás el de registrar abismos de silencio detrás de la frágil, endeble comunicación, tanto que debe confirmarse a cada instante para mantener su poder. La idea de un plazo para nuestra estancia en el mundo, por otro lado, me parece inmediatamente poética. Un discurso racional no puede plantearse su necesaria desaparición sin derrumbar sus propias bases. Quizá, con Baudelaire, se trate de darle unas palabras, una mirada, a los vencidos, a su dolor. Aunque esta época, que no tiene ningún optimismo positivista para hacer de contraste, tiene la crueldad de vencer a todos, aun bajo la apariencia del placer, la distracción. Sin embargo, no tenemos derecho a despreciar el presente, la mejor época posible, también en literatura, en posibilidades literarias.

9. No sé si en lo que escribo hay invención, o sea creación en sentido artístico, más bien registro, cito, escucho, hablo. Pero claro, sería bueno —yo no puedo juzgarlo, juzgarme— que ahí se abriera un espacio, alcanzar una mayor libertad. Poesía: tarea inacabable de conquistar la máxima libertad dentro de los límites de una vida, que ya están dados —pero la máxima libertad acaso sea obedecer de manera extrema un dictado, darle sentido a cada fragmento del propio límite. Para la creatividad como producción de espacio, de todos modos, la internet vale más que cualquier librito de versos pulido con piedra pómez. ¿Podemos llamar poesía a lo virtual? ¿Quién sabe? Raymond Roussel y Duchamp ya lo inventaron todo, las máquinas son cosas del pasado. Tal vez me equivoque al aferrarme desesperado, tenazmente al papel, a mis papeles, y sin embargo...

10. Vivo en una ciudad provinciana de un país profusamente snob, por suerte. Quizás me armé una diferencia leyendo poemas olvidados, demasiado antiguos

para el presente, para ser afectados por la moda, y escribí así libros demasiado modernos para los aficionados a la pureza poética, siguiendo la moda de prosificar los términos aunque se siga dentro de un anhelo rítmico, más soñado que contado silábicamente hablando. La suerte que mencioné se refiere al afortunado snobismo argentino, que nos hace leer mercancías literarias exóticas con avidez. La suerte provinciana, por otro lado, no elegible, fue que me salté el romanticismo —por un tiempo— y las vanguardias —por más tiempo— y pude ver la actualidad inmediata de toda la poesía antigua y de Dante, el origen como repetición interminable y a cada poeta como irrepetible aun si no lo quiere.

11. “Lo que nos falta es la fe”, decía Hegel cuando postuló el fin del arte, el fin de su verdad, no de su ejercicio, claro. En Parra, por la cita, hay un cinismo que parece avanzar en lucidez con respecto al anhelo de Mallarmé, pero yo diría que es un grito de desesperación. Tengo una moderada credulidad en el efecto de la poesía, en las pulsiones y pasiones que la agitan, en la amistad, el rencor, el amor o lo que sea que pueda suscitar. Y por supuesto, el otro merece más fe, todavía, dentro de la poesía. Las novelas son para el mercado, lo piensan. Los ensayos son para el poder, lo sustentan y acaso lo instauran. Los poemas son para un interlocutor, tal vez secreto, lejano, pero alguien que escucha, que presta su atención, recuperando así la atención de una vida real, existente, que marcó sus límites y puso una huella en las palabras. ¿Huella en la arena o petroglifo? No importa, al fin, para quien se dedica sólo a dejarla.

12. Elijo un poema breve, porque creo que su tema apareció en esta encuesta y porque su escritura es relativamente reciente, pertenece al libro que se titula *El descuido*.

El descuido

el primer impulso

Quisiera descuidarme de mí mismo
como la primera vez en que algo raro
me agarró de los pelos y me puse
a escribir, solo, sin ningún motivo.
Cuando reaccioné, había pasado
casi toda la tarde. En la calle
mis amigos se estaban despidiendo,
y me asomé al balcón, pero no quise
gritarles. Hacía poco, me habían
separado del coro del colegio
porque me abandonaba mi registro
de contralto. Empecé a estar absorto
contemplándome. ¿Qué era esa cosa,
ese murmullo incesante, quejumbroso
o felizmente escéptico, fluyendo

en mi cabeza apenas las acciones
se demoraban? La única forma
de parar eso era pinchar el tubo
y hacer correr la tinta hasta que el chorro
disminuía. Pero aquel raptó
en la siesta de un barrio silencioso
no vuelve ahora. El pensamiento impone
su red de frases, aunque aún espero
que la repetición no sea imposible.

Intento así –aunque en verdad no es un recuerdo, no sé cuándo escribí por primera vez– recuperar algo que sería como la vocación por la escritura, un raptó sin sentido, anterior quizás a la imitación de escritores, a la filiación literaria. El poema se me ocurrió cuando leí una frase de Claudel, un sujeto poco racionalista como todo creyente que se respete, que dice: “Al chico de catorce años que queda como un verdadero poeta, una vez que la Furia lo agarró de los pelos, no le importan mucho las objeciones de los adultos”. La conclusión fue una lectura de Kierkegaard, que dice: “Cuando más posibilidades hay de que una cosa se repita, menos valor tiene su carácter primero. Y a la inversa: cuanto más grande sea la importancia de la cosa que aparece por primera vez en su carácter primero, menos posibilidades hay de que esa cosa se repita. Si se trata de algo eterno, entonces toda posibilidad de repetición desaparece”.

En relación con el libro que estoy escribiendo, este poema representa una pequeña tesis, quizás su poética, porque aunque escribo voluntariamente, con cierta frecuencia, tratando de pensar lo que hago, recogiendo materiales, citas, investigando en mi propio pasado que se me escapa hacia la neblina de la infancia o en las absortas obsesiones actuales, siempre, a pesar del esfuerzo, en contra de su paso de hormiga, está lo involuntario, lo que se encuentra distraídamente, lo que no se completa por descuido, lo intensamente vivo, aunque no prevea nada, ni aspire a la eternidad, está la cigarra, o sea el ritmo.

PERÚ, 1969. Estudió Literatura en la Universidad Católica del Perú. Ha publicado los libros de poesía *Sapiente lengua* (1993), *Boletos* (1993), *Beis-sán o el abismo* (1996), *El amor en los tiempos del cole* (2000), *Poeta en Washington D.C.* (2004) e *Insomnio* (2006). Poemas suyos han aparecido en diversas antologías como *El turno y la transición*, *El bosque de los huesos*, *Zurdos: Última poesía latinoamericana*, *Caudal de piedra* y *La mitad del cuerpo sonríe*, entre otras. Actualmente realiza estudios de posgrado en el Departamento de Español de la Universidad de Georgetown.

1. El primer encuentro que tuve con la poesía fue gracias a mi abuela, pues cuando era niño, me hizo leer algunos poemas que me gustaron mucho; por ella descubrí ese mundo de la palabra y el ritmo. Mi abuela, además, escribía algunas canciones, y ese proceso creativo me interesaba mucho. Pero era algo que yo consideraba estaba vedado para mí; aquello estaba reservado para mi abuela y los poetas. Dejé de pensar de esa manera cuando un día –yo tenía nueve años– a mi hermano mayor le mandaron hacer un poema como tarea del curso de lenguaje y lo hizo sin problemas. Si él lo hizo, yo también podía intentarlo. Fue el primero de una larga lista de poemas que escribí entre los nueve y diez años. Descubrí que escribir era una manera de sobrellevar mi soledad. Que eso me definía. Tenía un cuaderno muy pequeño (tan pequeño que cabía en el bolsillo de mi camisa), y ahí escribía mis poemas. Lo llevaba a todas partes conmigo. Cuando se me perdió, sentí que se me había perdido el mundo.

2. Los poemas que mi abuela me hacía leer eran en especial de Chocano; el que más me gustaba era, por supuesto, “Los caballos de los conquistadores”, me lo sabía de memoria. Además de las imágenes, me gustaba mucho el ritmo, la musicalidad de la frase. Años más tarde descubrí a Vallejo, y eso fue una revelación. Fue muy importante para mi aprendizaje poético: uno siempre escribe, en un primer momento, imitando a Vallejo. Los españoles del Siglo de Oro que leía en el colegio fueron importantes también; me gustaba escribir con rimas en versos endecasílabos (fue una experiencia importante el escribir poesía restringido a una métrica particular: escribir así es como correr con un peso adicional; una vez liberado de ese peso corres más libre). Darío y Pessoa fueron asimismo importantísimos para mi formación, pero a ellos los descubrí más tarde, en la universidad. En el caso de Darío fue más bien un redescubrimiento: abandoné mis prejuicios contra el genial nicaragüense y disfruté muchísimo la lectura de sus poemas gracias a un curso que tomé hace bastantes años con el poeta y profesor Eduardo Chirinos.

3. No podría hablar de una “propia voz” (así, en singular), sino más bien de voces. Cada libro que he publicado representa una voz distinta. Lo que sucede es que

escribo como siento que debo escribir en un momento dado, sin preocuparme por tener un estilo personal; no tengo una voz, sino varias. Los sonetos de *Sapiente lengua*, mi primer libro, están bastante alejados del tono de las prosas de *Boletos*, y éste a su vez está lejos de los libros posteriores. Cuando publique una antología de mi poesía, se llamará Las voces aquí reunidas, porque creo que eso representa de alguna manera lo que he escrito hasta ahora: un conjunto (acaso disonante) de voces.

Puedo reconocerme en algunos de mis poemas, pero lo que busco en todo caso es que el lector se reconozca en lo que escribo, eso me parece más importante.

En cuanto a la imagen y el ritmo, pienso que depende del poema. No todos los procesos creativos son iguales.

4. *Sapiente lengua* es una reflexión sobre el quehacer poético: la idea que está detrás de ese libro es que el escribir poesía es un acto instintivo, natural; de esa manera las palabras se degluten como si fueran alimento: “Con la sapiente lengua cojo, atrapo / la palabra con ímpetu de sapo”. Pero tal vez el poema que mejor resume la poética ahí expuesta es el XXIII; éste tiene un epígrafe de Vallejo: “Quiero escribir, pero me sale espuma...” y es de alguna manera una respuesta al poeta y un diálogo conmigo mismo:

Escribe con la punta del zapato,
escribe lo que sea, pero escribe,
escribe con el puño, en arrebatado
de sapiente animal: almuerza y vive.

Mide –opcional– la sílaba y la rima,
y ordena como quieras tu estructura,
llega de un salto a la alcanzable cima
de la alada palabra que fulgura.

Mira voraz, y sensualmente toca
la palabra; colócala en tu boca
y engúllela sin sal y con la pluma.

Escribe, aunque incomode el nuevo modo
escribe con la frente y con el codo:
poeta, escribe, y que te salga espuma.

En libros posteriores he regresado a la reflexión sobre el quehacer poético, pero no de una manera tan estructurada como en ese primer libro; por ello *Sapiente lengua* puede considerarse la base donde se apoya mi producción poética posterior.

5. En mi poesía es común el uso de la primera persona. Pero es claro que ese “yo” no es el “yo” ficcional de los novelistas. Tampoco es un “yo” real, por supuesto. (Hasta cierto punto los conceptos de realidad y ficción no son muy útiles para

describir la poesía.) El “yo” que habla en el poema es un “yo” que sólo existe dentro del texto, pero que está de alguna manera condicionado por la persona que está fuera de él: las experiencias, las lecturas, todo eso puede contribuir a la formación del sujeto poético. En un poema de *Insomnio*, por ejemplo, hablo de una experiencia particular: estando una vez en Quito vi caer una lluvia impresionante que luego se convirtió en granizo, algo que nunca había visto, al menos en esa magnitud; la gente corría, buscando refugiarse de esas piedras blancas que caían inevitables. Meses después, escribí un soneto cuyos primeros versos son: “No es la llovizna transparente y leve / de la ciudad donde murió mi abuelo / sin que mis ojos lo abrazaran: llueve / y se cae en pedazos este cielo”. Esa lluvia que se menciona en el poema no es, evidentemente, la misma que yo vi en Quito, pero no por eso es menos real.

6. Más que de sintonías, podría hablar de diálogos. La poesía es un diálogo con la tradición, y eso es lo que he tratado de mostrar siempre en lo que he escrito. *Sapiente lengua*, por ejemplo, es básicamente un diálogo con la poética modernista, en tanto que *Boletos* (el segundo libro que publiqué) es un diálogo con la poética de vanguardia. El caso de *Poeta en Washington D.C.* es un poco más extremo. La presencia de García Lorca en este libro no sólo se puede ver en el título, sino también en los mismos títulos de los poemas: todos son iguales o se asemejan a los de *Poeta en Nueva York*. Así, por ejemplo, el poema inicial de este libro (un poema bastante hermético, por cierto) se llama “Vuelta de paseo”, título que utilicé en mi libro de manera literal: los amantes, después de pasear por el centro de la ciudad, regresan a su casa para hacer el amor. Pero también están los títulos que manipulo para que se ajusten a lo que quiero decir. De esta manera, “Pequeño vals vienés” se transforma en “Pequeño vals criollo”, “El niño Stanton” en “La niña Morton”, “Paisaje de la multitud que orina” en “Paisaje de la multitud que espera” (donde hablo de la lentitud de la burocracia en la oficina del Social Security), y así sucesivamente. En *Insomnio*, un libro que se caracteriza por la sensualidad y sexualidad, el diálogo es con Borges.

7. Busco causar en el lector lo mismo que yo busco, como lector, encontrar en un poema. Para mí el poema debe ser como una bofetada, debe sorprender ya sea por el humor o por el dramatismo. (Poemas como “Tabaquería” de Álvaro de Campos o “Esta es mi pena” de Olga Orozco serían un ejemplo de esto último). Se debe buscar con las palabras una emoción en el lector. Es difícil lograrlo: a veces el poema se convierte solamente en una caricia.

8. Los discursos médicos, psicoanalíticos, económicos, etc., pretenden tener un valor de verdad, que la poesía (la literatura en general) no tiene ni quiere tener. La poesía (que no está asociada precisamente con la razón) no interpreta la realidad ni ofrece una visión totalizadora de ésta; como afirma Octavio Paz, el acto poético no es una interpretación, sino una revelación de la condición del hombre. Los discursos arriba mencionados se asocian a una red de poder, en tanto que el poema puede verse como un espacio de resistencia. Esto es claro en las vanguar-

días, por ejemplo: un arte absolutamente transgresor, que dirige su ataque a los valores burgueses: nada queda en pie. Lo terrible es que la sociedad burguesa utiliza luego los recursos de ese arte a su favor (pensemos, por ejemplo, en los comerciales que se sirven de imágenes surrealistas para vender autos o productos cosméticos).

9. El poema es el espacio entre dos silencios. Entendiendo “sombra” como límite del lenguaje y “luz” como sus posibilidades expresivas, podemos ver el acto poético como un momento de tensión entre la posibilidad y el límite. La creación (al menos yo lo veo así) es una lucha constante contra las palabras, por tratar de forzar el límite del lenguaje; de ahí que como decía en el poema de *Sapiente lengua*, se escriba con la punta del zapato, con la frente y el codo: una lucha cuerpo a cuerpo con las palabras. El verso final es a veces la derrota, el lenguaje que enmudece.

Si entendemos “luz” como claridad del lenguaje, podría señalar un libro como *El amor en los tiempos del cole*, conjunto de prosas escritas en un lenguaje bastante sencillo (casi infantil o adolescente, podría decirse, de acuerdo con la temática abordada), que ilumina y acerca un tiempo anterior, un recuerdo real o imaginario. Nunca he escrito un libro hermético, pero podría ver de algún modo el carácter oscuro del lenguaje en *Beissán o el abismo*. Beissán es el poeta marginado por la sociedad. Él ha sido, como todos, derrotado por el lenguaje: “Tu voz no se confunde con la noche, Beissán, porque tu voz es la noche, reflejo de ceniza que se nubla en el aire. Inerme pez espada habitando la arena. Porque yo he visto, Beissán, el musgo que crece en tus metáforas, la falsa luz de tus imágenes. La herrumbre inagotable de tu voz. No es tu camino el de la palabra, Beissán. Bien sabes que el lenguaje en ti agoniza. / Que tu garganta sea la tierra donde brote el silencio”.

10. No considero que en mi poesía haya una experiencia nacional o local: no hay una relación con la historia o con la experiencia política de mi país. Es una poesía en la que además no hay referencias a Lima o al Perú, los lugares reconocibles están ausentes. Podría ser, desde mi perspectiva, una poesía escrita en cualquier país latinoamericano. Esto es cierto al menos hasta *Poeta en Washington D.C.* En este libro sí hay referencias a la ciudad extranjera (y a la propia por oposición); en el primer poema, por ejemplo, escribo: “Esta no es mi ciudad. / En mi ciudad no llueve y no hay otoño / ni ardillas aplastadas por los autos”. El hecho de no pertenecer a ese lugar, de ser un extranjero en última instancia, genera una sensación de angustia: se ha perdido la ciudad que antes se tenía y esa pérdida parece ser inevitable; es entonces que se recuerda lo perdido. Pero, en ese poema aparece la figura de la mujer, quien logra reducir ese sentimiento de angustia, de no pertenencia: “Sin embargo estás tú / tú vestida de noche debajo de este cielo / tú vestida de verde a punto de ser agua”. El poema termina con el verso “Tú serás mi ciudad”, es decir, la mujer es aquí la ciudad recuperada, y de ahí que se pueda recuperar la sensación de pertenencia.

En otra respuesta decía que uno siempre escribe, en un primer momento de formación, imitando a Vallejo. Esto, al menos, es cierto para los poetas peruanos: Vallejo es el punto de referencia inevitable, el “padre” con el que se escribe, o

contra el cual se escribe. En un poema de *Boletos*, hablo sobre el momento en el que le toman a Vallejo la foto donde aparece con la cara apoyada en la mano y el bastón con el que les pegaba, según se dice en el poema, a sus imitadores y a los prestamistas. Al final el yo poético se incluye, es un testigo de la acción: “yo esperaba con un boleto de ómnibus en la mano a que Vallejo terminara de posar para el futuro, con la finalidad de que me diera un autógrafo; silbando, silbando, temeroso de que me pegara un bastonazo”.

11. La afirmación de Mallarmé sobre la misión del poema (dar un sentido más puro a las palabras de la tribu) corresponde con lo que afirma Octavio Paz: la tarea del poeta es purificar el lenguaje devolviéndole su naturaleza original. Por esto se entiende nuevas metáforas, nuevas imágenes, nuevas posibilidades expresivas, etc. Esto implicaría una contraposición entre lenguaje coloquial y lenguaje poético, pero no estoy tan seguro de que esto sea así. Hay poetas que han incorporado el habla popular en sus textos, y eso es bastante válido. El movimiento contrario también es cierto. Recuerdo que hace unos años vi en el noticiero a una señora que acababa de perder su casa en un incendio. La mujer, llorando, dijo más o menos esto: “En cinco minutos desapareció todo, en cinco minutos no había más nada, en cinco minutos sólo quedaba yo”. Por el ritmo que le daba a sus palabras, lo que decía resultaba aún más conmovedor. La poesía, como descubrí aquella vez, también se puede encontrar en la calle.

Por otro lado, es cierto que ha habido una desacralización de la poesía. Para Darío esta era una religión; hoy muy pocos pensarían de esa manera. Hemos pasado de una concepción dariana del poeta como “Torre de Dios” a una realidad donde “Los poetas bajaron del Olimpo” como afirma Nicanor Parra.

12.

Shame dean

Nunca
amor
me
has
abrazado
tan
fuerte
como
ahora
que
nos
estamos
cayendo
de
la
moto

Hace más de diez años escribí un libro que se llamaba *Shame Dean*; eran aproximadamente sesenta textos cuya característica principal era el humor (o al menos aspiraban a tener esa característica). Estuve a punto de publicarlo; felizmente no lo hice. Decidí esperar un tiempo, tomar una mayor distancia de ese libro. Cuando regresé a él, me di cuenta de que era malísimo: boté a la basura más de cincuenta textos y me quedé sólo con ocho poemas, que tiempo después publiqué en una revista. Les tengo mucho cariño a esos sobrevivientes de mi naufragio poético, uno de los cuales es el poema arriba citado, el cual le daba título al fenecido libro. En “Shame Dean” hay una coincidencia de forma y sentido: las palabras se caen de la misma manera que la pareja de enamorados. Considero, además, que este poema (que ha sido incluido en antologías y revistas virtuales, lo que no deja de sorprenderme) utiliza de manera adecuada el recurso del humor, elemento importante en la poesía que escribo. Si usted sonrió al leerlo, entonces me dará la razón.

ESPAÑA, 1970. Ha publicado el libro de relatos *Subterráneos* (DVD, 2006, Premio Andalucía Joven de Narrativa, 2005), la novela *Circular* (Plurabelle, 2003); *Berenice* (2007, en prensa), y los ensayos *Singularidades. Ética y poética de la literatura española actual* (Bartleby, 2006) y *Pangea. Internet, blogs y comunicación en un mundo nuevo* (Fundación José Manuel Lara, 2006). Asimismo, han visto la luz los poemarios *Texto refundido de la ley del sueño* (1999), *Mester de cibervía* (Pre-Textos, 2000), *Nova* (Pre-Textos, 2003), *Autobiografía. Novela de terror* (Universidad de Sevilla, 2003) y *Construcción* (Pre-Textos, 2005). Ejerce la crítica en marcha en su *blog Diario de Lecturas* (www.vicenteluismora.com), y es crítico de revistas como *Quimera*, *Archipiélago*, *Clarín*, *Animal sospechoso*, *Puerto*, *Mercurio* y *Cuadernos del Sur*.

1. Es extraño el recuerdo del primer poema. Tenía ocho años, y era un poema escrito con tinta verde, como Neruda (ahí termina la comparación), y el tema era bastante ajeno a mis preocupaciones posteriores: la ecología.

No recuerdo con qué poema ajeno en concreto “choqué” para convertirme en escritor. Supongo que sería algo de Quevedo, pero hasta el *Mío Cid* emitía radiaciones.

2. Mi biblioteca es algo rara (e invasiva, a juicio de mi familia): libros de literatura, ciencia, filosofía, arquitectura, arte y tecnologías diversas pueblan unos estantes esquizofrénicos. Mi juventud son recuerdos de novelas de aventuras y poesía de Huidobro, Miguel Hernández, Machado y Juan Ramón. Supongo que imagino a mis lectores, porque no creo que esté inventando precursores; mis lectores son gente extraña, que en el mismo día y en el mismo libro quieren ver obras diferentes: ensayo y narración a la vez, poesía y ciencia, autobiografías y novelas de terror.

3. La voz, toda voz, viene del mismo sitio del que bebían tanto Yeats como Borges: del inconsciente. Yeats decía, sobre Shelley: “supongo que, al escribir sus primeras poesías, permitió que la vida subconsciente se asiese con tal fuerza al timón de su imaginación, que no le permitió tener conciencia clara del sentido abstracto de las imágenes que surgían en lo que parecía ser la ociosidad de su mente”. Ambos sacaron muchas ideas para su teoría poética de las obras de Carl Gustav Jung, ambos ocultaron la fuente. Pero todo viene del inconsciente mental, que en el caso de los poetas es más rítmico o, si vale la paradoja, *sonoro*; y que es más visual o basado en la imagen, en el caso de los narradores. En mi caso, también esquizofrénico aquí, bebo de sus aguas oscuras indistintamente, y en no pocas he

utilizado las imágenes visuales del *yo oculto* para la poesía, y su sonido para la narrativa. No me atrevo a llamar *otro* a esas voces o conjunto de imágenes, porque eso implicaría un yo “central” respecto al que los demás son otros. No hay tal, sólo hay afueras. Yo soy *esa dispersión*, y creo que eso se nota en mi obra.

4. Sí, me ha tentado varias veces, y he puesto mi poética por escrito. Entiendo que es *obligación* de todo poeta explicitarla, porque todo poeta con voz propia tiene una poética distinta y es una rendición de cuentas públicas de sus propósitos. La poética sería una especie de “memoria de licenciatura” como las que se exigen para ser arquitecto, por poner otro ejemplo de creador que, a diferencia de los demás, tiene que seguir unos estudios. Que no haya carrera universitaria de poeta o de narrador no quiere decir que esa necesidad *ética* no exista: los escritores deben estudiar, deben conocer qué han hecho los demás *y cómo* (para lo que tendrán que auxiliarse de la teoría de la literatura y de la voz de los críticos), y su poética es su examen final, su forma de decir: “he trabajado mi poesía y la vuestra, y creo que este arte tan difícil debe hacerse de esta forma concreta”. Salvo casos concretos, luego veremos uno, no hay demasiada metaliteratura en mi obra poética, sí en la narrativa.

5. No vamos a engañarnos, la poesía es la forma literaria más subjetiva (*más* que la autobiografía, que requiere de un *salir para mirarse*), porque es la más directa expresión de ese inconsciente al que antes nos referíamos. La poesía es aquello de valor que *nos* decimos los poetas a nosotros mismos. Sí, en mi poesía hay bastante “yo”, y por lo común se refiere a mí (a nos/otros), salvo uno de mis libros, *Mester de cibervía*, donde el protagonista era un personaje ficticio que se volvía adicto a internet. No creo que el *yo* sea una licencia de la retórica, sino de la salud mental. Necesitamos creer que somos uno, necesitamos que los demás lo crean. La realidad es otra, claro.

6. Mi obra es insular, o singular. Partió de una concepción realista y muy extendida de la poesía de los ochenta, con influjos de Ángel González, pero pronto dio un brusco salto a lo tecnológico primero, a lo estético después y a lo “proyectivo”, que es como mejor defino mi trabajo, en los últimos tiempos. Camino por terrenos experimentales donde, la verdad, me siento muy solo. Mientras que en la narrativa española hay cada vez más experimentación, la poesía sigue siendo muy ordenadita, muy coqueta, muy relamida e incapaz del desgarro y la sorpresa. Muy ignorante de lo tecnológico (que es ya algo cotidiano hasta para los niños), muy anacrónica. Con muchos coetáneos me resulta más fácil discutir que entenderme en términos estéticos. La mayoría siguen en el siglo xx, y algunos antes. Quizá sea yo quien se equivoca, no lo descarto.

7. La de la libertad. Creo que les demuestro a los jóvenes que haciendo lo que uno quiere, que escribiendo sin ningún límite ni autoimposición (y menos aún, con limitaciones exteriores), que desarrollando su propia personalidad poética, sea ésta lo extraña que sea, se puede llegar a un cierto conocimiento de la obra, a publicar en editoriales de prestigio y con buena distribución, a ser llamado a festivales internacionales, e incluso a estar en antologías como ésta. Sin tener que ceder ni

un ápice, sin negociar, sin transigir, sin rendirse. Esa es mi ética, y creo que es lo mejor que tiene mi obra. Es libre.

8. El otro día le leía esto a Ingeborg Bachmann: “la poesía deberá ser aguda de conocimiento y amarga de anhelo para poder tocar el sueño de los hombres. Pues dormimos, en efecto, estamos dormidos, de miedo a tener que percibirnos a nosotros y nuestro mundo”. En efecto, frente al simulacro de los medios de comunicación de masas, frente a la realidad entendida como *discurso* imagógico dirigido al entretenimiento de evasión, frente a las manipulaciones mediáticas, el poema puede ser el último reducto de lo escondido, de aquello que se quiere ocultar. Puede elegir, para ello, entre ser una manipulación de signo inverso —una *ficción* representativa de lo obliterado—, o plantearse como el residuo esencial y último de lo humano. Frente al sueño general, un grito de alarma, de protesta o de dolor.

9. Tengo que reconocer que mi primera poesía tiene una mayor preocupación por las imágenes o por las estructuras que por el lenguaje. Mis dos primeros libros son bastante narrativos. Pero en *Nova* y, sobre todo, en *Construcción*, creo haber profundizado en la médula de la expresión poética, indagando nuevas potencialidades del lenguaje, entendiendo por lenguaje tanto el idioma común como el poético. En *Construcción* hay algunas partes de absoluto desbordamiento expresivo, que entiendo son lo mejor de mi producción. El lenguaje no sólo *nos habla*, como decía Lacan, sino que es lo que mejor habla de nosotros. El poeta es sólo un canal de su potencia inconsciente.

10. Me temo que, según la aguda definición del filósofo Javier Echeverría, soy un “cosmopolita doméstico” que intenta escribir desde una concepción global. *Mester de cibervía*, publicado en 2000, es, hasta donde tengo conocimiento, uno de los primeros poemarios del mundo dedicados por completo a internet. Por supuesto, la condición territorial está latente, nuestra educación es en gran parte visual, y nuestra infancia lo es de modo casi constitutivo. Por eso España, pero sobre todo Córdoba y Madrid, son referencias capitales en mi obra. Córdoba es mi ciudad de casi toda la vida y Madrid es la ciudad del padre. Intentar luchar contra esa obviedad es un sinsentido: los *topos*, más tarde o más temprano, devienen tropos.

11. Algo he avanzado más arriba, intentaré profundizar. La experiencia de la otredad es consustancial a la poesía porque el sujeto es, desde hace un par de siglos, un *otro* o más bien varios otros para sí mismo, y es el Self, el sí mismo, quien canta, plural. Es cierto que la violencia sociológica, bien alimentada por los medios de comunicación (no entremos ahora a explorar por qué), está calando en el interior de nosotros; nadie escuchaba un avión sin estremecerse en los meses posteriores al 11 de septiembre. Pero no tengo claro que esa interiorización se haya llevado hasta sus últimas consecuencias: los movimientos de “jóvenes airados” o “caníbales”, anglosajones o italianos, siempre se vinculan a la prosa, al discurso literario social en sí mismo. La poesía suele ser, salvo raras excepciones, poco violenta. Enfadada sí, claro. Y no faltan razones. Los poetas próximos al compromiso uti-

lizan un lenguaje radical, pero intentan no caer en la violencia estructural que combaten.

12.

El soneto matemático

Todos sabían que la vida es irse
por qué no lo entendí no lo comprendo
pero conforme luego fui creciendo
supuse que vivir es dividirse
como el ocho en el cuatro ha de partirse
y como el cuatro en dos se va escindiendo
como la calavera que riendo
se ha ido despojando del reírse

la vida es dividirse y yo me siento
a cada día un poco menos vivo:
si me sustraen mitades las jornadas
multiplicando restas y los vientos

prosiguen sus labores de derribo
me iré partiendo hasta quedar en nada

Este soneto, perteneciente a *Nova* (2003), me parece representativo de buena parte de mi obra, incluso narrativa. Es un soneto *circular*, como mi libro homónimo: comienza por la palabra *todos* y acaba en *nada*. Es un soneto (es decir, recoge la tradición poética castellana, o mejor romance), pero está escrito *more geométrico*, según reglas matemáticas: $8 + 4 + 2$, lo que es igual a decir: $8 / 4 = 2$, para indicar la escisión interna. Es al tiempo un poema y una operación matemática, pero es que todo poema es en sí mismo una operación abstracta. Nunca he visto —no quiero decir que no los haya, digo que no los he visto— un soneto dividido de este modo, que refleja en sí mismo su deconstrucción, su capacidad autocanibal, al modo del lupus y otros trastornos autoinmunes. Sí, el soneto es una enfermedad, algo morboso, afianzado como una alteración de nuestro código genético literario, una tentación a la que pocos consiguen resistirse; hasta Gamoneda los ha hecho. En los últimos años intento explorar nuevos lenguajes, que en no pocas ocasiones provienen del diálogo o dialéctica entre dos tipos de discurso diferentes: literario y científico, literario y filosófico, literario y tecnológico. Por más que los mezclo, el resultado suele ser nihilista, aunque últimamente estoy mejorando, y he conseguido que ya sólo resulte triste.

PERÚ, 1971. Ha publicado los libros de poesía *De este reino* (1993), *Cisnes estrangulados* (1996), *El mar ese oscuro porvenir* (2002) y *Ya nadie incendia el mundo* (2005). Sus poemas han aparecido en las antologías *El turno y la transición (Antología de la poesía latinoamericana del siglo XXI)* (México, Siglo XXI, 2001), *Mujeres mirando al sur* (Madrid, Torremozas, 2004), *Antología de poetas peruanas* (Buenos Aires, Eloísa Cartonera, 2004) y *Los relojes se han roto: antología de poesía peruana de los noventa* (Guanajuato, Arlequín, 2005). Es directora de la revista de cultura y política *Intermezzo Tropical. Tribulaciones del sujeto des/centrado latinoamericano*. Escribe su tesis de doctorado en literatura latinoamericana en la Universidad de Boston.

1. Pienso que me reconocí en la poesía por contraste. Es decir, el día en que la realidad me pareció un lugar demasiado feo e injusto, entonces escribir poesía se convirtió para mí en una forma de ejercer una ética, un espacio crítico dispuesto siempre a la ensoñación y la vanguardia. En este sentido, para mí, leer a Vallejo fue esencial, no sólo por la calidad de su poesía sino por la hermandad utópica que promueve. Así, la poesía se convierte en un lugar, no sólo de conmoción sino también de salvación. Supongo que por eso me acerqué a ella, es decir, como un acto de pura fe en el otro, como ese salvarse por la poesía.

2. Hubo varios poetas pero sobre todo textos, poemas, que me incentivaron. *Poemas humanos* de César Vallejo, por ejemplo, es una lectura que te conmueve y más aún a los diecisiete, aunque lo sientas más que lo entiendas. Un poema fundamental para mí fue *Zona* de Guillaume Apollinaire, por el manejo del tiempo y el espacio. Otro autor importante de aquella época (y de hoy) sigue siendo Georg Trakl, por aquella oscuridad tortuosa que deviene luminosa por instantes. Y entre las poetas que leí en mis nostálgicas tardes juveniles están Blanca Varela y Emily Dickinson, aunque ahora prefiero a la Carmen Ollé de *Noches de Adrenalina* junto a la poesía vitalista del Ramírez Ruiz de *Un par de vueltas por la realidad* o la juguetona locura de Rodrigo Lira. Sin embargo, no sólo fue la poesía mi única biblioteca, la música y el cine han sido parte fundamental de mi incursión en la poesía, además de las larguísimas conversaciones con “aquellos seres extraños” que aman la poesía con locura, y que son los que realmente te introducen en esos grandiosos laberintos.

3. Para mí lo primero es la imagen. Debo primero imaginar el poema, la metáfora exacta de lo que pretendo decir para luego acentuar o aligerar el ritmo. El ritmo es también importante, a veces se necesitan versos interminables, océanos de pa-

labras, encabalgamientos para poder decir, otras veces basta con una palabra, un verso corto para quedarse pegado a un ritmo más lento, pero también más focalizado. No creo que uno pueda encontrarse en su propia voz, eso sería demasiado aburrido. Muchas veces me sorprende leer lo que he escrito, a veces gratamente, otras con desesperanza, pero finalmente al momento de la escritura es otro (a) el (la) que dicta lo que se dice. Así que a la distancia no puedo reconocer aquello como mío, hacerlo sería un acto egoísta, y la poesía, aunque por defecto alimente muchos egos, para mí siempre será un acto de desprendimiento, una entrega, algo que das a otros.

4. Siempre he pensado en lo que significa la poesía para mí, pero nunca en lo que debería ser. En todo caso lo que escribo siempre lleva impresa la idea de que la escritura es inútil, que jamás alcanzará a decir lo que quiero, aunque paradójicamente todavía tenga cierta fe en ella. Es verdad que en mis textos hay una referencia constante a la poesía, pero no tengo una poética explícita al respecto.

5. En mis dos primeros libros (*De este reino* y *Cisnes estrangulados*) más bien intenté distanciarme de la primera persona, usaba la voz de otros o cambiaba el género en el lenguaje, utilizaba un yo masculino (o algo similar). Sin embargo, llegué a un punto en que sentía que ello no podía reflejar o acercarse a lo que yo pretendía decir. Encontré que era una forma fácil para mí de no enfrentarme a mi propia pasión, así que decidí luego adoptar la primera persona, que aunque se trate de una licencia retórica me enfrenta a mis propios miedos y me deja expresar mi propia visión del mundo.

6. Para mí ha sido fundamental la poesía escrita por mujeres en el Perú, sobre todo en los últimos años, y aunque no comparta su poética, su trabajo abrió nuevos caminos para mi escritura y su propuesta enriqueció mi recorrido. Definitivamente, su trabajo amplió el canon nacional. A ello agrego el importante diálogo entre mis congéneres (la poesía de los noventa) y también mis lecturas y conversaciones con poetas de la llamada generación del ochenta, entre ellos Rocío Silva-Santisteban, Domingo de Ramos, José Antonio Mazzotti y Róger Santiváñez, por mencionar unos cuantos. Actualmente, hay una necesidad de diálogo, sobre todo, de repensar el contexto social en el cual pasamos nuestra adolescencia y juventud, los denominados años de la violencia en el Perú. Así, los poetas de la generación anterior (la del ochenta) me enseñaron el lenguaje callejero mientras que con los poetas del noventa mi filiación es por amistad y por el diálogo intertextual que he venido estableciendo con muchos de ellos a lo largo de estos años. Entre los que podría mencionar están Enrique Bernal, Roxana Crisólogo, Ericka Gherzi, Martín Rodríguez-Gaona, José Carlos Irigoyen, Miguel Ildelfonso, entre otros. Así, aunque se diga que somos un grupo de poetas de muy diversas tendencias pienso que hay un hilo conductor que nos une, y en medio de esa madeja pues quizá haya algunos versos que me los atribuyan a mí.

7. La única certeza que sugieren mis textos es que el transcurso de la vida es una gran llaga que deja sus marcas corporales y que la lectura de esas huellas (afecti-

vas, pasionales, nacionales) es a lo que apunto. Y, sin embargo, creo firmemente que hay que vivir la vida de manera plena e intensa a pesar de ello y por ello.

8. A estas alturas pienso que el poema y la poesía no pueden competir con ningún otro discurso. En el contexto actual, la poesía solo tiene lugar en el corazón de los que la aman con su poco de locura (como lo es todo amor), ese es el único terreno posible y favorable para el ejercicio poético. Es verdad que quizá los menos la amemos todavía (en comparación a los millones de lectores que posee la novela), pero aquel es un sentimiento verdadero como pocos. Esa es la única forma en que el poema ha logrado sobrevivir hasta hoy.

9. Creo que lo que yo concibo como poesía (mi idea de la poesía) ha cambiado profundamente desde mi primera escritura hasta el día de hoy. Cuando escribí mi primer libro *De este reino* (publicado en 1993) en 1991 tenía veinte años, y a diferencia de muchos de mis congéneres para mí el acto creativo era un espacio de contención. El ejercicio poético no era un espacio luminoso, sino más bien doliente y sombrío. Sin embargo, aquella pasión contenida (¿Qué puede ser la poesía sino el ejercicio oculto o desbordado de la pasión?) se fue relajando hasta convertirse en el lugar de las múltiples posibilidades: así pueden ir de la mano la contención con el delirio, el sueño del visionario y su adormecimiento, la dolorosa migración metafórica y la real, la iluminación vitalista así como su sombra inherente (puesto que en sí misma lo que pretende ocultar es aquella otra parte). La imposibilidad de decir con este lenguaje inútil es otro hilo conductor de mi proceso creativo así como las eternas metáforas del mar y su asfixia que me han perseguido desde siempre. Pero sobre todo la única visión verdadera y posible del ejercicio creativo es siempre el eterno y hermoso plagio de los grandes.

10. Creo que la experiencia de la migración es la que más me ha marcado. Migración metafórica y real. En mí siempre permanece el sentimiento de sentirme extranjera, de no pertenecer a ningún lugar. Aquella ansiedad es una marca que viene de antes, pues reconocida como emigrante en un país extranjero y a la vez como hija de un emigrante (la familia de mi padre, como muchas, tuvo que migrar del norte a la capital en los setenta) prevalece el desarraigo y la necesidad de un acomodamiento inevitable. Sin embargo, reconozco que el viaje, que muchas veces es una experiencia traumática, también abrió nuevas miradas que mi estancia en Lima no hubiese podido hacer. Salir del Perú me ayudó a reflexionar más profundamente sobre nuestra propia condición como nación fragmentada. Como artista me volví más segura de mis propias convicciones y al mismo tiempo más sensible a los acontecimientos de un allá que para el lenguaje —que siempre traiciona— refiere a un aquí.

11. Definitivamente, la poesía es un acto de fe en el otro, en un lugar donde todavía es posible la utopía del bien común. Quizá sea una visión naif la que propongo, pero si no fuese así no tendría sentido seguir en ella y por ella. No creo en la poesía en el sentido modernista de lo bello y sagrado. En mi opinión, la poesía es

hasta enterrarme en él

yo me interno en su costra

me hundo

me hundo

me hundo

me pierdo en la enfermedad como en un sueño

rasgo su materia negruzca

hasta ver mi sangre correr

tal vez siempre haya estado muerta

observando cuán bella era la noche negra iluminada por EL MIEDO

o cuán dulce era existir a través de un poli exigiéndote papeles

las enfermeras me desnudan

bañan a mi madre sobre una cama sudorosa

la bata amanece sucia por una infección nocturna

yo me despierto y la casa está vacía

(todos están en el hospital)

y yo estoy cada vez más lejos del centro y del porvenir

—del que me hablaron

madre

pertenezco a una GENERACIÓN MUERTA

que todavía sueña con el festín del amanecer

e

b

r

i

a

bajo tu hermoso pezón ardiente

En este poema he descubierto las múltiples posibilidades del ejercicio creativo, el ritmo y la pausa, la simultaneidad implacable de la vida. En este momento cada vez que lo leo, me sorprende a mí misma haber escrito sobre algo tan doloroso, pero al mismo tiempo onírico, que abarca tanto la vida de un ser humano como el desesperado festín de una generación en la cual el yo poético se siente activo participante. Sin embargo, ya no debo ser yo la que escribió este poema, sino algún otro sujeto que imaginó miles de sentidos en un solo instante, y que ahora me es imposible reconstruir.

España, 1971. Enseña literatura y estudios culturales en Dartmouth College. Ha recibido los premios de poesía Adonáis por *Preparativos para un viaje* (1995) y Fray Luis de León por *Juegos de niños* (2003). Ha publicado además los poemarios *Los días gemelos* (1997), *La voz de los relojes* (2000) y *Compañera de celda* (2006). También es autora de numerosos estudios y ensayos, entre los que destacan los libros *El cómic hispánico* (2003) y *Chris Ware: la secuencia circular* (2005).

1. En mi casa se leían poemas en voz alta después de la cena. Recuerdo a mi padre leyendo poemas de Rubén Darío, y cómo me impresionaba el poema del árbol dichoso que apenas era sensitivo. Pensaba con angustia en ese dolor inmenso de la vida consciente que describía Darío. Otros poemas que me marcaron de niña, fueron el del lagarto y la lagarta llorando de Federico García Lorca y las *Coplas por la muerte de su padre* de Jorge Manrique. Todos eran poemas llenos de una profunda tristeza existencial que compensaban las canciones infantiles de María Elena Walsh. Pero esos contrastes fueron necesarios, escuchar los poemas densos que musitaban los adultos mezclados con la luminosidad de la infancia y sus canciones. Por otra parte, el primer libro que compré consciente de que quería empezar mi propia biblioteca, fue *Odas elementales* de Pablo Neruda. Tenía once años y encontré un ejemplar de aquel poemario en el quiosco a la salida del colegio donde solía comprar cromos. Cambié los juegos de mi primera infancia por aquel poemario de Neruda y quedé marcada por el poema del “Hombre invisible”.

2. He tenido la suerte de crecer en una casa con una biblioteca inmensa que cubría todas las paredes. La poesía formaba parte del universo cotidiano y crecí leyendo a Juan Ramón Jiménez, a Rosalía de Castro, a Antonio Machado, a Santa Teresa y a San Juan, a Góngora, a Quevedo, a Cernuda, a Pessoa, a Edgar Lee Masters, a Walt Whitman, a Bécquer, a Neruda, a Rimbaud y a un sinnúmero de poetas más que todavía habitan en las estanterías de la casa de mis padres. Recuerdo que un libro clave de mi juventud fue *Fervor de Buenos Aires* de Borges, al que siempre regreso porque allí encuentro al Borges poeta que me enseñó a valorar los instantes. Sería injusto no citar a Proust y Kafka, dos novelistas fundamentales en mi formación que me marcaron mucho al final de mi adolescencia. La verdad, no sé si el poeta inventa a sus precursores o imagina a sus lectores, supongo que hay un poco de ambas cosas.

3. Empecé a escribir para dialogar con mis propios silencios, por una especie de angustia existencial que me perseguía desde muy niña. Me reconforta el aliento de las palabras inventando sentimientos. Por eso, en mi caso, lo primero fueron

las imágenes que curiosamente crecían trazando un ritmo particular que incluso a mí me sorprendía.

4. La primera poética que escribí por necesidad, fue un poema en prosa que cerraba mi segundo libro *Los días gemelos* (1997). Aquel texto en realidad narraba mi proceso creativo desde la cotidianeidad que rodeaba al ritual de mi escritura. Por un lado, estaba la familiaridad del espacio físico de la escritura y por el otro, la voz poética que fluía en cada nuevo verso. Mi poesía es más bien una reflexión sobre el tiempo, sobre las cosas que no se pueden ver o que se intuyen desde la fragilidad del presente. También tiene mucho de código secreto de mi propia vida, pero con el tiempo y con lo despistada que soy, muchas veces se me olvidan las claves de aquellas evocaciones secretas.

5. Como mis poemas tienen mucho de diario el “yo” poético está muy presente. Pero como es un diario desordenado a veces lo confundo todo y mi yo retórico secuestra todas las identidades.

6. Las sintonías teóricas las establecen los críticos cuando encuentran un diálogo entre diferentes obras. A lo largo de los años he ido conociendo a estupendos poetas vivos que escriben en mi idioma de uno y otro lado del Atlántico. La experiencia del trato humano, de compartir lecturas y recitales hace que sientas afinidades eufóricas y confortables. Uno es en cierta forma lo que lee y se va modelando continuamente, porque el horizonte de las lecturas siempre crece.

7. Para responder a esta pregunta tengo que desprenderme de mi piel de poeta, y ponerme la de pedagoga o maestra. Cuando pienso en una posible lección de lectura y escritura me sale el temperamento pedagógico y comprometido con la enseñanza a todos los niveles. Hay que promover la lectura y las bibliotecas. Hay que apoyar a los maestros para que ellos transmitan el amor a los libros y que los niños crezcan leyendo literatura. Esa es una preocupación y un compromiso que siento, más allá de que si escribo poesía o no. No me planteo lecciones de escritura desde el marco de una poética personal. Creo en el activismo literario dentro del aula, en la necesidad de promover la literatura compartiendo la pasión por la lectura.

8. La poesía desde siempre, ha resumido existencia y presente. Es un espacio literario muy vivo e intimista donde se han reflejado de forma directa o indirecta los anhelos de la cultura a la que representa. El poema sigue siendo heredero de ese plano existencialista que habita en cada época. No sé si se podría definir como un discurso racional capaz de descifrar significados, creo que más bien plantea incógnitas, cuestiona los discursos con las intuiciones de lo sugerido.

9. Mi poesía tiene mucho de memoria y miedo infantil. El lenguaje pesa poco, es sólo un instrumento para trazar los pensamientos que necesitan respirar.

10. Siempre he sentido un nomadismo vital en todo lo que hago porque he vivido fuera de España desde que tenía veintidós años. He recorrido numerosos países sintiéndome parte de todos los territorios. El viaje ha marcado mi poética desde mi primer libro, alimentando rutas inesperadas y ha trazado todo tipo de encuentros con un mundo lleno de rincones donde lo local es el espacio alternativo más coherente.

11. Creo en la poesía, encuentro en ella el aliento de otros tiempos que han sabido consolarse con sus imágenes. Saber que todavía existen lectores de poesía, me reconforta. La poesía es el primer aliento de la literatura, el rastro más cercano del paraíso.

12. El poema que elijo está marcado por el rastro de un viaje relámpago que hice a Buenos Aires por motivos de trabajo. Era diciembre y el calor era tan intenso que las noches en el hotel me llenaban de ansiedad. Además yo arrastraba las dolorosas secuelas de una reciente operación en la espalda. Buenos Aires me pareció una versión gemela y misteriosa del Madrid de mi infancia. Había algo que me inquietaba de sus calles, pese a su intensa luz, sentía en ella un aliento siniestro y fantástico. No lo sé, tal vez fueron los cómics de Oesterheld y Breccia los que me predispusieron a este extraño desencuentro impregnado de fascinación y miedo. Fui buscando el Buenos Aires de Borges y descubrí una ciudad paralela que parecía salida de una historia a viñetas. Escribí este poema por las noches en mi habitación del Hotel Castelar intentado conjurar mis miedos.

Habitación en el noveno piso

Noveno piso,
habitación de mujer desnuda
que ha cambiado sus alas
por la sombra del verano
convertida en hilo fino
bordando con su piel
cicatrices azules.

Cerradura de plata
incrustada
en el caparazón
de los insectos
que agonizan
en su diminuta celda
de patas extendidas y alfileres
acariciando el cielo.

Noveno piso
para fantasear en su cornisa

la libertad
de los arcángeles
espiando sueños
con dientes de vampiro.

Aliento de otra vida
cautiva en el abrazo
de una sábana blanca
que envuelve la agonía
de los huesos quebrados
sobre la tierra gris
de las aceras.

Llave de la palabra transparente
en el patio de la risa,
abismo de niñez
que se disuelve
con gotas de mercurio
y una fiebre fingida
en un bostezo.

Noveno piso
de la felicidad
que nunca llega,
habitación del eco encendido
de la televisión
vestida de ventana caprichosa.

Cerradura de paredes blandas
con llave de agujas,
vivir ensimismada
en la frecuencia
de los ruidos extraños
y despertar
transformada en un ser
que ha sido precipicio.

CHILE, 1971. Ha publicado *Brindis* (1994), *La insidia del sol sobre las cosas* (1998), *Calas* (2003) y *Clavados* (2003). Reside en Buenos Aires.

1. Mi primer encuentro con la literatura tuvo que ver con dos cosas: mi diario y un experimento de observación con una lupa. A alguien le llamó la atención mi descripción de una mosca muerta, un informe extrañamente meticuloso con asociaciones inusuales. Era menos una cosa inspirada que un reparar obsesivo. Alguien me dijo que eso *parecía* poesía y desde ese momento –por ego y soledad, para buscar discursos semejantes– comencé a leerla. Así mismo libros escolares con parciales clásicos hispanoamericanos. Luego otras lecturas sin orden, alentadas por la avidez y curiosidad que produce la carencia y la dosificación: en la biblioteca de mi hermano los volúmenes duraban una quincena: lomo tatuado, fecha de entrega en la última página. El simbolismo francés. Luego Pound y Williams. También estaban los libros que todo estudiante universitario tiene y que uno lee por el rumor del biografema: Plath, Pizarnik, Ginsberg. Y la poesía política escrita en dictadura, se trataba de una poesía mal escrita, necesaria, sorprendente, no sólo Dalton y Cardenal que hoy leo con piedad, reconocer reverencial –sino también sus imitadores más zafios. Mi hermano intentaba entregarme clásicos infantiles o adolescentes que yo rechazaba de plano: a ningún niño le gusta que lo traten como tal, un niño quiere leer Beckett, Sexton, Baudelaire, Plath: esas podrían ser las *lecturas infantiles*. Eso quiere un impúber: afeitarse a plena espuma aunque no tenga mucho pelo, fumar hierba aunque esta le provoque casi un ataque de pánico, lo prohibido, la locura. Se hipnotiza con títulos como *Las flores del mal*, el tedio existencial del *Walking around*, la dicción rara de Vallejo. Luego se comprende mejor, pero quedan marcas. Con todo y uniforme escolar, decidí luego acercarme a la Sociedad de Escritores de Chile. Ahí estaba la gran Elvira Hernández, Jaime Lizama, Pedro Lemebel, entre otros. Época de fotocopias, de libros, de conocer en el Liceo Gabriela Mistral al activista juvenil Ariel Antonioletti y otros jóvenes politizados e intensos, muchos de los cuales fueron asesinados en democracia, no en dictadura. En el Chile de hoy, los poetas, narradores e intelectuales trabajan en universidades privadas manejadas por la ultraderecha, legionarios, el *opus*, instituciones del ejército, empresas, etc. *Ya nadie incendia el mundo*. Hay que tener una alegría y una disciplina a toda prueba. Recuerdo especialmente un remate de libros en el Fondo de Cultura Económica y yo con avidez comprando lo que podía. Kozler, Rulfo, Sor Juana, Pfeiffer, los breviarios. Hablo de esa editorial mexicana porque siempre mis lecturas fueron panamericanas. Más tarde, todavía en mi lozana noviciatura, en el primer año de la universidad, recopilé mis poemas y los envié a un concurso de la misma Universidad de Chile, que los publicó en 1994. Yo pensaba que había que dialogar con Pound. Era bastante ingenuo.

Hay gente que roba en la iglesia
Los fieles son abigarrados pétalos rancios
en una rama que no es el metro, Ez
ni la iglesia romana. Esta nueva iglesia tiene
muchos más fieles, y a ella acuden
también, curiosamente, sus infieles:
adolescentes alcohólicos, rockeros, señoras pobres
que tiernamente –por mandato de la usura–
hurgan en sus sebientos monederos
en la fila antes de pagar
o no pagar lo que llevan bajo el abrigo.
Los muchachos en tanto roban piso: aperitivo
para un banquete futbolístico si campeones.
El templo se llama Centro Comercial
y es –tan lógicamente a veces
asaltado al mayor o hurtado al detalle
por algunos infieles fieles (...)

El poema “The fly” de Blake, leído gracias a alguien, fue el que me hizo pensar en mi informe, el poema que gatilló una serie de entusiasmos. Trato de hacer memoria de lo que me alucinaba entonces, habrá sido una traducción no sé si buena o mala, no importa, de *zona* de Apollinaire. Me incomodaba lo de cristiano que había en el poema. Más tarde me sucedió lo mismo con Cisneros, Watanabe y muchos otros (hasta Duncan te puede parecer esotérico si te descubre desprevenido), pero en ese catecismo racional que es *Four quartets* uno comprende algo de la cuestión de la fe. El hecho es que la palabra *cristianismo* en *Zona* la reemplazaba por otra palabra con un pequeño papelito con cinta adhesiva transparente. Y así lo leíamos felices, para soportar esos tiempos. Lo leíamos en voz alta en un patio con parrón, con los amigos y amigas, tomando Chardonnay semicongelado y coronas heladitas, descalzos, creyéndonos quién sabe qué cosa. O probablemente fue algún poema de *Las flores del mal*. Estos poemas, claro, fueron leídos con esa fascinación que otorga la ingenuidad, la lozana noviciatura de la que hablo, pero que yo pagaría por recuperar.

Siempre me fiijo en una mudanza qué es lo primero a lo que echo mano: Auden, Williams, Lucrecio, Tomlinson (tengo una primera edición), Shakespeare (unas ediciones de Oxford con pies de página mayores a dos tercios que el texto mismo), Oppen, Neruda (el pueblo te saluda: *Estravagario* y *Residencia*). Últimamente regalé todos mis libros de Deniz y me quedé con Erdera, que es su obra casi completa en verso. Me interesan los poetas que carecen de tono oracular, que no suenan como fanfarria; la poesía sin el dedo índice en alto, sin imposturas ni alharaca que usa los elementos, la historia de la cultura occidental, la química, la biología y los latinazgos sin soberbias, sin arrojar los conocimientos a la cara del lector. Un poeta que hace *bailar* estos elementos –los nombres de la cultura– y que no los usa como escudo, los pone en marcha. Ah, cuántos epígrafes en los poetas jóvenes, cuántos enormes epígrafes, cuántos versos de Eliot o Celan o Pizarnik o Deleuze

en la primera página, antes del poema, entre página y página, qué necesidad de agarrarse desesperado a la bolla o falo de los nombres propios: una poderosa inclinación fascista, sumisa, un culto a la autoridad más que una pendejada. A Deniz, claro, hay que soportarle su soberbia y machismo, porque todos los poetas cojean. Todos. Por eso se necesitan varios. Los poetas son entidades ortopédicas, no en el sentido surrealista que se valió de esa imagen, en el sentido de que de ellos podemos tomar sectores, partes, ciertas vitaminas según el ánimo y las necesidades: la técnica de éste pero no su contenido, la velocidad de éste, el oído de ese otro, la sensualidad o el humor de esa, la profundidad de esa otra. Pero sólo se necesita leerlos ya que la presencia física de varios de ellos en un mismo recinto se convierte rápidamente en una sucursal del infierno. Por eso leemos distintos poetas en distintos estados de ánimo, por eso no hay poeta ni ser humano completo, por eso nos necesitamos. Creo que se me viene una etapa Susana Thenon, etapa de levedad y alegría: ella tampoco suena alto, es pura gracia, uno adivina la sonrisa y el placer en el momento en que ella escribe, la crítica hecha desde el único lugar posible: la alegría. Cuando estuve en el programa de escritores de la Universidad de Iowa, durante cuatro breves meses, compré en Iowa, Nueva York y Chicago, casi todo lo que encontré de los objetivistas (Zukofsky, Oppen, y no sólo poesía, también estudios, correspondencia, etc.); la antología de Rothenberg-Joris, la de Douglas Messerly (¿es sólo por dinero que los hispanoamericanos no hacemos libros tan generosos / o es que no tenemos capacidad ecuménica, de unificación de fuerzas?) y otros poetas que había leído y que pertenecen a distintas tradiciones, que muchas veces se contraponen Bishop, Levertov, Nemerov, Strand, Simic, lo que no tenía de Ashbery (una vieja etapa por la que me he dado cuenta muchos han pasado), John Taggart, Michael Palmer, etc. Creo que las diferencias en un lugar no son trasladadas al otro —la militancia en este sentido es lo más detestable en poesía, los ismos y generaciones y patotas, la falta de apertura, la falta de nomadismo en la filiación—. La división entre líricos v/s realistas atolondrados o antipoetas o como quiera se les llame a las tentativas no-líricas, no existe. A la hora de leer o de rumiar en la cabeza, tampoco sirve la división entre neobarrocos y objetivistas o cualquiera de esas jaulas. Quizás todas esas poéticas están dentro de uno, como un repertorio posible. Luego de una etapa Sor Juana por ejemplo, lees algo de realismo tóxico, o viceversa. Esa es una de las razones por las que no creo en el poeta único: llenamos distintas necesidades. Es por eso que un poeta tiene algo ortopédico: cuando era joven e indocumentado leía y disfrutaba con Gonzalo Rojas, sus inverosímiles y fanfarronas hazañas sexuales. Luego realicé una especie de descuartizamiento y me quedé sólo con su técnica, que nos abrió los ojos cuando nadie reparaba en el aspecto prosódico del poema debido al contenidismo que reinaba la época. Tanto rey ¿no? Tanto reyezuelo, tanto aspirante a rey, tanta dictadura metida en uno mismo.

Siempre se va a desembocar en los clásicos, son diferentes vitaminas las que necesita el cuerpo, razón por la cual no me parece que haya que machacarlos y tirar al techo lo que se escribe en la actualidad: se empieza por cualquier parte y luego se parchan los baches de la carretera que se escogió. Es también importante atesorar la poesía de los pares generacionales, y de los más jóvenes; la frase “poeta joven” me causa urticaria, piénsese la historia de la literatura, en todos los poetas que

murieron antes de los treinta y cinco años, incluso antes de los treinta, los treinta y tres: “nel mezzo del camin de nostra vita”, edad de Adán y Cristo, la edad que van a tener mujeres y hombres en el juicio final para los que creen en figuras de yeso. De cualquier manera, disfruto y saco conclusiones de todos los ensayos-errores y saco conclusiones, con las noviciaturas virginales, con los buenos intentos, omnivorez. Omnivoracidad en el mejor de los casos.

3. Creo que, en algún punto, las influencias son similares en toda Hispanoamérica y que si uno escribe, no es para repetir la tradición sino para usarla e inventar algo, crear un lenguaje personal, es por eso que el fracaso y el ensayo-error son importantes, hay algo completamente intencional con algunas desprolijidades (los poetas y críticos que pueden darse cuenta de esto son los únicos que me interesan). Esto no tiene que ver con la antipoesía, las desprolijidades –posteriores a cierta técnica, obvio, saber dibujar, tener oído, la prosodia– tienen un sentido en América Latina, y con esto no adhiero a un *arte de la extrema pobreza*, sólo creo que hay que ver de qué nos habla la mancha, ya que toda mancha es una forma no abstracta, una forma que habla. El sudario, Vero, o las manchas de humedad en la toalla de la analista luego de bañarse. En cuanto a estilo, sólo podría decir que la forma gobierna, que lo primero es el oído y el gimnasio de la prosodia y que si no se pasa por eso, mejor irse a casa: esa importancia en el trato a las palabras se lo disputan las vanguardias y algunos clásicos que finalmente todos terminamos revisitando. Soy de los que rumian mucho un poema en la cabeza antes de ponerlo en el papel, de los que se alegran con el ejercicio, de los que se deprimen y terminan por aceptar la incomunicación total. A veces pienso en uno o dos versos por un tiempo largo, pienso a veces estúpida y monótona, warholiana y repetidamente en esos versos. Y lo demás llega solo, cuando llega. Ciertas imágenes piden ciertos ritmos determinados, etc. Lo sabe el que tipéa con la oreja y los órganos, las partes de adentro.

4. La poética hay que buscarla en *todos* los poemas del autor, esa “arte poética”, esa cosa declarativa es hoy un anacronismo, y una trampa.

Digamos, me parece que hacer un arte poética en un único poema es redundante, obvio, decimonónico. Y al ponerla *Ars Poetica* me parece, de plano, ridículo.

Creo eso sí que una poética, un libro en prosa es una necesidad luego del tercer o cuarto libro. Saber por qué se escribió, cuál es la visión de mundo que hay tras eso. Para romper un lugar común, diría incluso que hay que explicar los poemas, las referencias, el contexto, lo que se pretende o pretendió. Ese documento sería muy necesario para complementar los poemas de un autor. La crítica, muchas veces anda demasiado lejos. Existen poemarios cuyos prólogos están hechos por gente que simplemente no comprende la poesía que prologan, se podría hacer una antología de prólogos errados, innecesarios, tontos. Y como uno no tiene control total sobre lo que escribe, la fisura y el acto fallido –que hay que encaminar– también dicen (que no es diletantismo, que no es falta de oficio, es fácil confundirse, sobretodo en el Sur). Hay que hacer ese ejercicio, que es infinito y ver que parte de esos borradores se puede rescatar. Detenerse. Es mi deuda pendiente, y la de muchos a los que se les debería exigir esa práctica.

¿Cuál sería el problema que enfrentarían estas poéticas? Estar a la altura de los poemas.

5. Para construir un hablante, se ocupa un yo, un personaje, se ocupan sectores de la experiencia personal, se inventa también, se exagera, se maquilla, etc. Textos fundamentales para mí y que yo doy siempre en los talleres son la *Filosofía de la composición* de Poe y los prefacios a *Las flores del mal* de Baudelaire. Y hay que volver al punto uno, quizás esas opiniones fueron responsables de parte de nuestra, de mi escritura. Pero en general, algunos críticos rastrean una biografía donde hay que rastrear el por qué de la elección de los materiales.

Hasta lo más fresco, inspirado o espontáneo es intencional en literatura, así como los momentos de iluminación y verdad, de sinceridad y nitidez en la visión (la visión para ver el objeto, no otra) de amor con la palabra son material que se interroga y procesa, como cada rencor y cada fijación. Para un crítico es fácil decir: bueno, esta autora nos habla desde su situación de mujer proletaria, este autor pertenece a la oligarquía y lo avala la biblioteca patriarcal/paterna, etc. No creo que sea ese el lugar en donde haya que buscar al poeta, creo que todo es intencional aunque se ocupen trozos de experiencia. Esto me lleva a pensar que tal vez debería escribirse un libro de poesía de manera lírica, especulativa y amorosa. La crítica como extensión del poema. Y vuelvo al punto cuatro, porque esta crítica sería *una poética*, pero hecha por otro.

6. Creo que hay que ser omnívoro en cuanto a lecturas y amar el oficio, no aceptar valores no poéticos, anular los nacionalismos literarios y buscar amigos en otras tradiciones o rupturas, amigos, empezando por los países vecinos. Rechazar la pompa así como la estridencia, amar las palabras. La visión nítida y la percepción no polucionada. También el flujo y el juego de las palabras, no el cuchillero y tramposo: el ocioso. Por eso los que no dicen nada hablando de cosas altas, es mejor que ingresen al club hablando de cualquier cosa; es la palabra la que importa, su uso y el amor que le tenemos.

7. Creo en el *álbum de toda especie de poemas* y por tanto, en involucrarse en proyectos distintos cada vez que uno escribe un set de poemas o libro aunque quizás esto sea ilusorio y la obra de un poeta sea un solo poema. Yo exijo un poema de amor, un manejo de la retórica, una contundente y sorpresiva estocada política, un poema-análisis, etc. Creo que lo político y lo estético son dos pulsiones lo suficientemente fuertes como para no neutralizarse. O que no deberían neutralizarse. En algún momento pensé que cierto cumplimiento con la prosodia y la forma otorgaban cierta visa para el tratamiento de ciertos temas. Hoy –buenos aires, verano, tres de la tarde– creo que honestidad y forma van de la mano. Por eso he tratado con mayor claridad en mi último libro algunos temas, quizás ineludibles en el Chile de hoy: la desaparición del espacio público, el dibujo cultural del país realizado exclusivamente por grupos privilegiados.

Siempre hay algo de culpa y vergüenza al escribir, por ejemplo, un nombre propio en el texto. Ya se trate de un saludo, homenaje, denuncia o simplemente el

nombre de una ciudad para situar el poema, siempre hay una culpa y una vergüenza: son estas las que quiero y a veces intento desentrañar, las que quiero convertir en reflexión y poética o poema. Da vergüenza esto. Aunque la literatura misma es pura cita y diálogo —cita que yo siempre he disfrazado, me avergüenza mencionar nombres propios—, tradicionalmente en América Latina, la cita (latín, francés en el siglo diecinueve) y el nombre propio (alta cultura) fueron utilizados como estrategia de poder de una clase dominante para confundir, aparentar, fingir. La cita del siglo diecinueve, que hoy adopta nuevas formas, sigue siendo utilizada por una elite para manipular, confundir y para apropiarse del patrimonio cultural o del tono barítono o del altoparlante o de vaya uno a saber qué. Frente a esto hay dos salidas, opuestas entre sí: lo contracultural por un lado, y por el otro la transparencia y la pretensión universalista. Sin embargo y en el entre, creo que se puede pensar una poesía situada y crítica sin la estridencia ni el ruido de las referencias. Estoy consciente de lo ilusorio que es plantear esta poesía transparente, vacía de citas y nombres (porque toda la literatura es historia de la literatura, o tatuajes de juventud) pero pienso que debe haber una manera en que la cita y la referencia funcionen sin sonar a púlpito, sin fanfarria. Algo parecido sucede con otro de los materiales con los que trabajo (sin mencionarlo, naturalmente): el cine. No creo que sea necesario mencionar el patrimonio cultural, películas, nombres para hacer una poesía relacionada con el cine, sino por el contrario, la poesía misma es la que tiene que adoptar los procedimientos de las artes visuales en el tratamiento amoroso de la imagen, en el desarrollo de la ficción.

Aguas han pasado bajo el puente: cierto lenguaje académico y cierta poesía permanecen dentro de un ámbito elitista/marginal; los intentos de una poesía colectiva o sin autor suenan hoy en día como una vieja moda imposible dada la naturaleza misma del oficio (la poética en prosa del punto cuatro, nuevamente, serviría para ver cuál es la poética en términos sinfónicos o panamericanos), oficio autorral por definición; la reflexión acerca del poema mismo fue realizada en los años noventa con extensos poemas engolosinados con la materia verbal, con la jerga filosófica, muchos de ellos ilegibles. Hoy en día, discursos como el de la anti-poesía por ejemplo, se encuentran completamente desvirtuados y neutralizados, convertidos en un lamentable espectáculo de prensa. Por otra parte, los cantos épicos y la tradición del estrépito pertenecen a otra sincronía, como fue zafarse del lastre de dictaduras cuya herencia, es importante hacer hincapié en esto, se encuentra viva en muchos ámbitos, incluida la literatura. En muchos países latinoamericanos, el dibujo del perfil cultural está siendo realizado por instituciones privadas ultraconservadoras. Ojo.

Pero hacer una poesía transparente, despojada del nombre de las localidades, sin la avería de lo cotidiano o la fisura de nuestras ciudades, también provoca culpa y vergüenza: muchas veces se escribe con impunidad desde una especie de *locus amoenus* que no es tal: se escribe como si se estuviera en una especie de paraíso cuando la realidad se habita una ciudad latinoamericana llena de abusos de poder, problemas, inequidades, estridencias, una prensa obscena y monopolizada. Recuerdo unos versos de Kingsley Amis, traduzco a la rápida: ¿debe el poeta inflar con un bombín de bicicleta el corazón humano / o dejarlo como llanta reventada?

Cómo ignorar el lugar desde el cual se escribe. Y cómo abordarlo en el poema, sin que éste se convierta en un ensayo, en una queja destemplada. ¿Debe el texto acusar recibo directo de todo esto u ofrecer un vado, un espacio de oxígeno, con la culpa que esto último conlleva? Y cómo evitar el lugar común haciéndose entender.

8. La palabra *nacional* me eriza los pelos, y todos los que dicen “X, país de poetas” O “aquí se escribe y en España no” o “los de tal país somos tradición y talento” o cualquier otra cosa obscena como esas. Es cierto que algunos países no tienen a un Lezama, Neruda, Vallejo, etc. Creo que en el Cono Sur existe una tradición de lírica y de ruptura. Quizás el sentido de una poesía de la materia (Neruda, Mistral, Oppen) esté presente en mi obra junto con la visión nítida de los objetivistas norteamericanos. Tal vez. Pero el Barroco también, como serpiente. No sé, la audacia de las vanguardias, pero también el cuidado con la prosodia de alguien que ama el oficio, eso no es local.

9. Nitidez en la visión (no el poeta visionario sino la simple percepción no polucionada) y una mirada inteligente sobre la realidad, oxígeno luego del smog de los medios, de la palabra devaluada por la prensa, la pantalla, la literatura misma en el comentario semanal de las novelorías. Aunque luz y sombra son metáforas. La necesaria oscuridad como gimnasio del instinto, como inconsciente o sueño o recreo, y la luz dura que no permite matices, diferentes luces y oscuridades.

11. Creo en la poesía como herramienta de visión, de inteligencia, de placer. Y en las palabras de los otros, cuando no son engoladas ni suenan a fanfarria, a platicillo, cuando no hacen trampa, Safo, el cuaderno de una Lola (hay reales, no hay para qué ir tan lejos). No tengo claro si el lenguaje se gobierna solo o si uno puede establecer un control, sé que las desprolijidades tienen un sentido casi moral (las desprolijidades son *especies intencionales* y están hechas por quienes mejor tocan la guitarra, sobretodo en el Sur), pero también me produce deleite el primor, la bienhechura. Paco Urondo decía que corregirse el poema era corregirse uno. Creo en la audacia y la rebeldía del texto también, y sinceramente no creo que Parra sea un poeta con furia civil ni menos un poeta del margen: Parra entregó una lección que se aprendió y mal aprendió y que se agotó hace mucho tiempo para los del Sur. Él es exactamente lo que necesita el mundo reaccionario (recordemos el peso político de la ultraderecha, el *opus*, de legionarios y de otras pandas pornográficas que manejan nuestra pequeña comarca) para decir que también tienen a un hombre de la tierra que dice las cosas como son, lo que sea que eso signifique. Por último, en vez de grandes temas prefiero a veces descubrir el por qué se escogió un morfema en dos palabras casi sinónimas, por qué un dispositivo transicional o la ausencia de él, por qué las palabras (o menos que las palabras, los morfemas, las partículas) están ahí en el poema. Eso, el área chica, las bambalinas, la costurería, los prefacios de Baudelaire.

12. Dos poemas breves. Estoy completamente consciente de los clichés que acechan al abordar temas como las errancias, desplazamientos y exilios. Y aunque

creo que cada poeta debe cumplir dentro de su agenda con la denuncia e incluso el necesario panfleto, creo en el valor de la levedad y la ambigüedad, que son difíciles, que le exigen un estado de ánimo amoroso al que escribe. Es la gravedad la que sale fácil; personalmente creo que hoy no es tiempo para épicas ni de continuar la tradición del estrépito. Digo ambigüedad y levedad. El siguiente poema está planteado por una hablante femenina o un gay; se infiere una historia de amor con esos personajes que se fueron a estudiar al primer mundo, aburridos de la incomunicación, el clasismo y otras asfixias del tercer mundo; el personaje se ha desplazado por las Américas y celebra la alegría del reencuentro.

El monstruo marino

la memoria es una almohadilla en forma de corazón
en donde las costureras clavan agujas y alfileres

en la más nieve de las soledades

en la más aleonante brisa marina

o un pueblo caluroso en brasil

¿Será él?

(la memoria es una almohadilla en forma de corazón
en donde las costureras clavan agujas y alfileres)

¿Lo saludo? (vamos, por qué no, somos adultos)

sorbe cerveza ¿será él? parece será pero claro es él (¡) cómo
estás qué alegría yo pensé que te había tragado
una universidad yanqui el vih el alcoholismo la vida

o un monstruo marino lareconch

y charlamos y charlamos
y ya, fin

En alguna ocasión una anciana regaba su jardín de acera en una calle de fachadas continuas. Ella había escogido intencionalmente sus ropas que eran del color de sus flores y plantas, y estaba muy consciente de ese juego de escondidas. Y esperaba, seductora, a alguien que se diera cuenta de su *performance*, a un espíritu fino capaz de apreciar, ella le regalaría su mirada, su teatro y su belleza de actriz principal. Eso se notaba en la mirada. Por otro lado, el hecho de querer confundirse en su jardín era también un deseo de desaparecer en él, fundirse en la bella materia, algo relacionado con la buena muerte y con el amor que ella le regaló al

que se diera cuenta, en unas fracciones de segundos, de su *performance*: el afortunado fui yo, y es en honor a esa vanidad que escogí este poema:

El camaleón

Hubo gozo en el cuidado del jardín
y expreso propósito de cohabitar entre plantas altas.

Un juego de escondidas con quien advierte
entre el manchaje impresionista su figura.

Como el rosa del flamenco en el crepúsculo
el afán de disolución debe ser elegante y complejo,

quizá eso piensa esta anciana
confundida en los colores de la tarde.

ESPAÑA, 1971. Formó parte del comité de dirección de la revista *Paradiso* (1993-1995) y ha colaborado con poemas y notas críticas sobre poesía y arte en publicaciones de España, Francia y Norteamérica. Sus poemas han sido recogidos en las antologías *Paradiso. Siete poetas. Antología* (1994) y *La otra joven poesía española* (2003). Es autora de los poemarios *El lugar* (2000) y *La llamada* (2004). Cursó estudios de Filología hispánica en la Universidad de La Laguna, Islas Canarias. Entre 1995 y 1997 vivió en la ciudad de El Cairo (Egipto), en cuya universidad dictó Literatura española. Estudió el doctorado en Literaturas hispánicas en la Universidad de Brown, Providence. Es autora del libro *María Zambrano, crítica literaria* (2004) y de artículos sobre literatura moderna. Es profesora de Literatura española en la Universidad de Concordia, Canadá.

1. No tengo conciencia de haber tenido un momento exacto y determinante en que haya sentido el impulso de escribir algo por primera vez. Por el contrario, la pulsión de la escritura me ha acompañado siempre. Lo único que sí puedo diferenciar es que ha habido etapas en las que esa necesidad de la escritura ha sido mayor o menor. Entonces no tengo grandes preocupaciones por producir con regularidad un libro cada cierto número de años, sino que prefiero darle a la composición de cada poema el tiempo que lleve: horas o años. Concibo la escritura más como una corriente que no empieza ni acaba en ninguna parte, sino que fluye de un modo permanente y en la que se puede entrar y salir por momentos. Tal vez la poesía sea siempre anterior y posterior al acto de la escritura.

2. Me gusta pensar en la biblioteca como una genealogía móvil, como un devenir. En ella están no sólo los orígenes y las primeras lecturas, sino también las huellas de una trayectoria a lo largo del tiempo y, sobre todo, las sendas abiertas para un viaje que no ha terminado. Más que pensar en la metáfora de la biblioteca-árbol genealógico con raíces y ramas, me atrae más la idea de una biblioteca-rizoma en la que los libros de diferentes épocas puedan ir entrelazándose y ramificándose en nuevos sentidos.

3. Imagino que escribir poesía tiene, en efecto, mucho en común con la búsqueda de uno mismo en una voz o en un lenguaje. Imagino también que, casi por imperativo ético, uno mismo es siempre la voz de otro. En la poesía me he encontrado a mí misma. De un modo más inquietante, siento que en la poesía también me he inventado a mí misma.

En mi caso, la imagen y el ritmo vienen simultáneamente. El poema aparece en un metro particular o en prosa de un modo natural.

4. He escrito algunas poéticas, generalmente a petición de antologadores, editores o amigos. De un modo menos sistemático, también he escrito algunas notas sueltas sobre poesía. En líneas generales, mis poemas no reflexionan de un modo directo sobre la poesía. Sin embargo, creo que un poema es siempre una reflexión indirecta sobre la poesía en la medida en que, independientemente del asunto que aborde, está poniendo a prueba los límites del lenguaje y de la realidad. Otro aspecto relacionado con esta faceta de la poesía es mi actividad como crítica académica. Aunque se trate de discursos distintos y no sea lo mismo escribir poesía que escribir sobre poesía, siento que el poema y el ensayo crítico son dos modos de bordear los mismos límites del conocimiento.

5. Suelo usar la primera persona en mi discurso poético, pero no sé si tiene mucho en común con la primera persona del novelista. Quizás la narrativa persigue desentrañar el yo a partir de una creencia en la linealidad del tiempo (independientemente de que se plasme en sucesión cronológica o en fragmentos desconectados), mientras que la poesía explora el yo no con ese movimiento lineal sino más bien con la mirada de quien se asoma a un abismo.

6. Creo que toda obra poética pertenece al lenguaje, en primer lugar. A partir de esa premisa y en la medida en que el pasado (todo pasado) está siempre inacabado, cada poeta puede leer, interpretar e incluso imaginar sus años de aprendizaje y su mapa de pertenencia. En mis circunstancias actuales, siento que mi obra no está arraigada en el bloque macizo y único de un grupo o país concreto sino ligada por hilos finos a muchas obras individuales de muchas tradiciones y países diferentes: la imagen de la telaraña. Uno de esos múltiples hilos me liga al comienzo de los años noventa en las Islas Canarias (España), donde tuve la fortuna de compartir experiencias intelectuales con excelentes maestros y poetas: lecturas, largas conversaciones sobre poesía y la experiencia iniciática de la revista *Paradiso*. De esos años puedo leer ahora el aprendizaje de algunas lecciones fundamentales que me han iluminado el camino y que posteriormente se han entrelazado con otras enseñanzas.

7. Siento que tengo poco que inculcar en nuevos poetas y lectores. Más bien creo en la posibilidad de un diálogo articulado a través de la lectura.

8. Pienso que la poesía es una forma de discurso con un papel crucial en el mundo contemporáneo, pues lleva siempre en su seno la crítica de los límites del lenguaje y la realidad. La poesía es un ejercicio de humildad extrema que nos ayuda a percibir mejor nuestros límites y, en consecuencia, ser más receptivos al otro y a lo otro. El poeta se caracteriza además por la capacidad de escucha (sea de una realidad sagrada o mundana) y por apreciar el valor del silencio. En un mundo que parece desbordado por los delirios del lenguaje, escuchar es, más que nunca, un acto civil.

9. Espero escribir un poema ubicado en ese claroscuro. Estoy contenta con mis dos volúmenes de poesía hasta ahora, aunque no creo haber llegado a ese momento privilegiado.

10. Procedo de las Islas Canarias (España), donde conocí la historia de un espacio cultural caracterizado a lo largo de los siglos por una apertura a lo universal desde lo insular. Luego viví casi tres años en El Cairo (Egipto) y cinco años en Providence (Estados Unidos). Desde hace casi cuatro años resido en Montreal (Canadá), donde vivo en tres lenguas. Entonces lo inevitable para mí es situarme más allá de la idea de lo local y lo nacional, siempre en un margen desde donde he acabado por sentir que me acerco mejor a la médula de las cosas.

11. El lenguaje que elabora el poeta viene de una tradición, y a ella lo entrega. No sería posible esa entrega si no continuara la fe en el otro.

12. En la medida en que pueda trazarse la experiencia y el lugar que motiva un poema, puedo pensar que escribí “Un ascua” partiendo del otoño en Nueva Inglaterra. Sin embargo, me resulta más complejo determinar cuál es el entramado interno de este poema: quizás un cruce de caminos entre el hallazgo de un nuevo lenguaje para mí segundo poemario y la conciencia de seguir siendo la misma voz (¿originaria?) del primero. Tal vez no sea relevante determinar si es el mejor o el peor de mis poemas, pero sí siento que hay en él un punto de inflexión.

Un ascua

Un ascua, entre los árboles.
Era un ascua o acaso una hoja roja
desprendida de un árbol de septiembre.

Qué llama hubo de ser allí entregada,
si mi sangre ardió toda, si mi cuerpo
levitó como el árbol incendiado en la tarde—
desprendida ascua yo de una luz olvidada.

Luz última, mi sangre.
Un árbol rojo en mí, un ascua de septiembre.

(Pero adentro se hundía una raíz azul,
en el ámbito oscuro de mi cuerpo.)

Montreal, Canadá, 6 de febrero de 2007

ARGENTINA, 1972. Es escritora y psicoanalista. Vive en Buenos Aires desde 1990. Ha publicado *Bizarria* (Buenos Aires, Nusud, 1977), *Geología* (seleccionado para su edición por el Plan de Promoción a la Edición de Literatura Argentina de la Secretaría de Cultura, Buenos Aires, Nusud, 2001), *la vista* (Premio Casa de América de Poesía Americana, Madrid, Visor, 2001). En 2007 Editorial de la Paz, de Resistencia, Chaco, editará una antología de sus obras *El secreto (antología 1996-2006)*. Ha obtenido una mención honorífica del Fondo Nacional de las Artes de Argentina en 2004 por su libro inédito *Abrigo*.

1. El impulso inicial del cual partió mi escritura tuvo, creo yo, por lo menos dos raíces: uno fueron los libros, el otro fueron las siestas de verano.

Yo nací en una pequeña ciudad del norte de la Argentina llamada Resistencia. Para las personas que habitan en grandes ciudades, la siesta es un momento inexistente. Pero para mí, que nací en una pequeña, es el tiempo más hermoso y más pleno: el tiempo en el que la vida pareciera suspenderse, aletargarse a un punto tal que el mundo, con sus urgencias y sus demandas, se va apagando lentamente. ¿Qué queda entonces? La luz y el silencio. Y cuando digo luz digo: un resplandor crudo, deslumbrante, insoportable, que obliga a guarecerse bajo techo o bajo la fronda de los árboles del jardín. Yo siempre preferí la sombra, que me permitía sobrevivir al resplandor del sol sin escaparle.

Y fue en esas siestas en las que descubrí la actividad más peligrosa que he conocido: la de la lectura. Una vez escribí, en un texto acerca del verano: “son peligrosos los libros que se leen bajo la sombra hechizada de la siesta”. Es que esos libros crearon en mí el deseo del viaje, el deseo de una vida en otra parte, lejos del sopor de la tierra natal. Despertaron en mí —además del amor al lenguaje— el amor al riesgo. O quizás esos dos amores sean uno, y cuando alguien empieza a amar el lenguaje ya está en riesgo, ya está enamorado de ese riesgo, que es —creo— ni más ni menos que el riesgo de vivir de acuerdo con aquello que más profundamente se desea.

Además de la luz, decía, existe, como una presencia casi material, en esas siestas interminables, el silencio. El silencio de la siesta vacía, el alma para que las palabras vayan cayendo, reverberando, multiplicándose, el cual es interrumpido a veces por el canto de las ranas, por el crujido de alguna hojita bajo el peso de un pájaro. Sonidos sutiles que no perturban el ensueño, la lectura, sino que participan en ellos.

Los primeros poemas que escribí están hechos de esa materia: el calor y la luz de las siestas de verano vividas a la sombra de un árbol, en el jardín de una casa en la que todos duermen. Quizás no sólo los primeros poemas que escribí, sino to-

dos mis poemas, participan de la gracia de esas horas, del esplendor y la tristeza de la infancia.

2. Los primeros libros que me pusieron en contacto con el lenguaje poético no fueron libros de poesía. Por eso yo descreo de los géneros, me parece que las clasificaciones congelan, cristalizan algo que es, por esencia, puro movimiento, pura danza: el fluir imparabile del lenguaje.

La vida tranquila de Marguerite Duras fue el libro que yo recuerdo como mi libro iniciático. Lo descubrí a los trece o catorce años en la biblioteca de mi padre. Me sentí como –imagino– debe sentirse la tierra de los campos cuando, después de meses de sequía, sucede el vendaval repentino e inesperado. La conmoción perdura cada vez que lo releo.

Hay algo, creo yo, en relación con ciertos libros, que recomienza cada vez que los abrimos. Quizás ese algo podría ser nombrado como amor, o mejor dicho, como esa forma del amor que nos despiertan las personas o las cosas que tienen el poder de hablarnos en un idioma que conjuga el acento de una lengua extranjera y de nuestra lengua materna. Íntimos y extraños a la vez nos resultan estos seres, estos libros, como si nos abrieran la puerta a un mundo desconocido que llevábamos dentro nuestro sin saberlo.

Así de intenso fue también mi encuentro con otro narrador, Bruno Schulz, y su universo onírico y terrible, sin embargo no exento de ternura y lirismo. Ya más tarde en mi adolescencia reencontré esta conmoción en los libros de Alejandra Pizarnik, de Henri Michaux, de Katherine Mansfield. Son lecturas que crearon la escena donde mi poesía iba a escribirse. Yo creo que sí, que los escritores inventamos a nuestros precursores, inventamos aquello con lo que hemos de encontrarnos porque ya está allí, en nosotros mismos, esperando hallar su eco en el mundo, en las palabras de otros. ¿Y los lectores? Habrán de inventarnos a su vez.

Yo creo que escribimos –entre muchas otras cosas– para dejar de estar solos, para encontrarnos con los que nos precedieron en el tiempo, con los que nos acompañan, con los que nos sucederán. Me gusta pensar en la escritura como un hilo invisible que enlaza los deseos, los terrores, las dichas y los dolores de todos y los enhebra en una trama desordenada, imperfecta, pero a la vez llena de vida y de belleza.

3. Yo creo que lo más parecido a “encontrarse a uno mismo” es, precisamente, reconocerse otro. Reconocer que no somos los dueños de aquello que escribimos, que más bien deberíamos decir que nuestros poemas se escriben a sí mismos a través nuestro. Que ése que escribe, el verdadero rey, es el lenguaje, superpuesto sobre las marcas que dejaron en nuestro cuerpo las cosas que hemos amado, padecido o gozado. *Eso* escribe, siempre ajeno a nuestra intervención e incluso a nuestro llamado.

Yo creo que nadie “decide” escribir un poema. Es el poema el que decide por sí mismo cuándo escribirse. De ahí las angustias y las incertidumbres de los poetas: en los momentos en que no estamos escribiendo, no hay garantías de que podamos volver alguna vez a hacerlo. En esos lapsos de silencio, los poetas temblamos... imposible saber cuándo retornará *eso* que habla cuando quiere, anárquico y desobe-

diente a las órdenes del ego, que quisiera poder decirlo todo, cómo y cuándo quiere, pero que en realidad, más que un “escritor” es un “escribiente” sometido a un poder que lo excede.

Para mí, el cuerpo participa activamente de la escritura de un poema. Muchas veces se tiende a considerar la escritura poética como una actividad intelectual. Pienso más bien que es un acto en el cual entran en juego lo sensible, lo intuitivo, lo corporal, y también lo intelectual, pero no creo que sea el intelecto el que comande, dirija el acto de escribir un poema. Descreo del concepto de “inspiración”. Lo que sucede en el momento en que un poema comienza a escribirse, yo lo identifico más bien con la idea japonesa del *satori*, es decir, esa iluminación súbita, esa comprensión intuitiva –no intelectual– de la esencia de las cosas. La idea del *satori* implica sensibilidad, intuición, resonancia del mundo en el cuerpo.

En relación con mi poesía, la imagen y el ritmo surgen simultáneamente, las imágenes que van a participar de un poema aparecen ya dotadas de cierta musicalidad, y surgen de ese núcleo indiscernible –¿corporal, mental, intelectual?– que es tocado por una experiencia (o por el recuerdo de una experiencia, o por la conjunción de varias) e intenta transmitir con palabras el calor o el dolor o la dulzura de ese contacto.

4. Creo que en mi poesía no aparece con mucha frecuencia, de manera explícita, la reflexión sobre el poema. Sí es una necesidad para mí reflexionar acerca de la escritura y de la poesía. Podría definir esa poética a partir, fundamentalmente, de una referencia que me ha sido muy reveladora para pensar el acto de escribir. Esa referencia surge del zen, más puntualmente, del arte zen del tiro con arco. En el aprendizaje de este arte que los maestros llaman “arte sin artificio”, se habla del arte genuino como aquel sin fin ni intención, que sólo es posible a partir de un verdadero desprendimiento de sí mismo por parte del artista. El disparo certero, por parte del arquero zen, sería aquél que se produce cuando cae una fruta madura de una rama, desprendiéndose naturalmente, sin esfuerzo alguno. Todo el aprendizaje del arquero consistiría en dar lo que los maestros zen llaman “el salto hacia el origen”, que consiste en “reconquistar el candor infantil a través de largos años de ejercitación en el arte de olvidarnos de nosotros mismos”.¹ Estas ideas me han servido mucho para pensar en la escritura. Quizás también el verso certero sea el que se desprende sin esfuerzo ni intención de ese centro inmóvil que no puede ser nombrado como yo, y no apunta a ningún “blanco” exterior. Para mí, el trabajo de un poeta consiste en eso: en lograr entrar en contacto con esa zona misteriosa de sí mismo, sobre la cual no tiene ningún control y en relación con la cual nada puede decidir ni forzar. Esa zona de la cual surgen las palabras y a la cual, si “el tiro fue certero”, regresan, acertando precisamente en el centro. Creo que no hay nada más difícil y más deseable que esto: ofrecerse a un modo de relación con el lenguaje en la cual el intento de reinar, de conquistar, de apropiarse, ceda su lugar a una actitud de silencio y de receptividad. Creo que en ese silencio, en ese vacío, las palabras del origen pueden retornar, con esa fuerza delicada con que vuelve aquello que en verdad nunca se ha ido.

¹ Eugen Herrigel, *Bungaku Hakusi. Zen en el arte del tiro con arco*. Ed. Kier, Buenos Aires, 2005.

5. En casi todos mis textos, sí, es el “yo” el que está en el centro del discurso poético. Pero de maneras diferentes, porque creo que ese “yo” es una construcción ficcional, es decir, no está muy lejos de lo que llamamos “yo” por fuera de la literatura: al fin y al cabo esta manera de referirnos a nosotros mismos en la vida también es una ficción, una impostura bajo la cual nombramos lo que creemos que somos, lo que creemos que decimos. Bajo este modo de nombrarnos, en la vida y en la poesía, está lo que no tiene un nombre, la imprecisión, la vaguedad que nos constituye, la sombra de nuestros padres y nuestra infancia, los olores, los sonidos, los climas amados, nuestro cuerpo, las personas que nos han lastimado o abrigado (o las dos cosas), los trazos de todos los encuentros, lo que recordamos y por sobre todo –quizás– lo que hemos olvidado.

En los textos de mi libro *Geología* por ejemplo, la voz de los poemas es la de un “yo” adulto que vuelve sobre sí mismo en un movimiento reflexivo constante, que se desdobra y le habla al “yo” de la infancia, a la niña que fue. Esa voz infantil no aparece explícitamente, es más bien una voz secreta, pero que sin embargo es quien –creo– lleva el hilo del relato, quien por lo bajo susurra su versión de la historia.

En otros de mis libros, como *la vista* o *Abrigo* aparece más bien un extraño diálogo con alguien ausente... palabras dirigidas a un otro que no responde, que permanece silencioso, perdido, como el interlocutor de el *Diario de Katherine Mansfield*. En *la vista*, la voz de cada poema se identifica con la voz de uno de los personajes de un film. A veces quien habla es un niño o una niña, a veces un hombre, a veces una mujer o una adolescente. En *Abrigo*, basado en las cartas y los diarios de Katherine Mansfield, la voz central del libro es la de la escritora neocelandesa. Máscaras del lenguaje todas: la de los personajes de los films, la de Katherine Mansfield, la voz “mía” de *Geología*. Formas de aludir a algo evanescente, que se escapa siempre, algo que las palabras nos permiten tratar de cercar pero que a su vez, no acepta el nombre que le damos, porque no pertenece al lenguaje sino a la raíz silenciosa, profunda y solitaria que apenas es tocada por la luz del sol se desvanece: nuestra infancia.

6. He establecido lazos de afecto y reconocimiento con otros poetas de mi país y de otros de lengua castellana, de mi propia generación y de generaciones posteriores y anteriores a la mía. Hay muchos libros que han dejado su huella en mí, voy a mencionar algunos a riesgo de dejar afuera a muchísimos otros: *Matar un animal* y *Plegarias*, de Susana Villalba, *El jardín*, *Mate cocido*, *Sur*, de Diana Bellessi, *Cámara baja* de Mercedes Roffé, *Hija de perra* de la poeta chilena Malú Urriola, *Hilos* de Silvio Mattoni, *La épica del padre*, de la poeta venezolana Yolanda Pantin, *El viaje de la noche*, de María Negroni, *La familia china*, de María del Carmen Colombo, y por supuesto, toda la obra poética de Juanele Ortiz, de Olga Orozco, de Susana Thénon, de la peruana Blanca Varela.

Personalmente, no siento que pertenezca a ningún grupo o corriente estética. Hubo un cierto predominio en la década de los noventa, dentro de la poesía argentina (o mejor dicho, dentro de la poesía urbana de Buenos Aires, porque se trató de un grupo de poetas surgidos allí, sin un verdadero correlato en el interior del país) de un discurso que anunciaba la muerte del lirismo y revalorizaba ciertos

referentes estéticos de las décadas anteriores. Me pareció un movimiento interesante, pero totalmente ajeno a mi búsqueda en relación con la escritura. Sí me siento cerca, en esa búsqueda, de ciertos escritores de mi generación, como Andi Nachon, Paula Jiménez, Claudia Prado, Mariana Docampo.

7. En mi trabajo de coordinación de talleres de escritura, y en mis propios textos, aspiro a algo que, creo, es desmesurado: lograr transmitir algo en relación con la pasión por el lenguaje, al amor por las palabras. Yo no sé (me lo pregunto siempre) si eso es posible: ¿es transmisible la pasión, es “contagiosa”? ¿Puede venir de afuera? ¿Puedo yo, hablando de mi pasión, mostrándola, despertarla en otros? Quizás la única manera de que la pasión se transmita es que ya exista como germen, como pequeñísimo brote, en el corazón de quien recibe el poema o la experiencia del otro en relación con la poesía. Si ya existe, entonces quizás pueda ser menos desmesurada la ambición de la que hablo.

No espero poder transmitir nada más, porque, como dije, ya me parece demasiado.

8. Creo que el acto mismo de escribir poesía (que es una actividad totalmente inútil desde la lógica capitalista que hoy nos atraviesa cultural y subjetivamente) es un acto que plantea una posición política, en un mundo cada vez más empobrecido simbólicamente, en el cual la función de la palabra está devaluada, y la primacía de la imagen y de la acción es cada vez mayor. Hablar, escribir, son actos que implican una pérdida, implican renunciar al goce de la pura acción, de la pura exhibición. Yo pienso que una de las materias constitutivas de la poesía es la pérdida, es decir, la poesía se escribe a partir de aquello que no tenemos, que no somos, que no podemos. Pero no desde un lugar nostálgico ni melancólico: la poesía, para mí, es la celebración de la pérdida, como condición estructural de la existencia humana. Viene a decirnos que quien no acepta la pérdida queda atado a una lógica perversa y esclavizante, inhumana. La que impera en nuestro ordenamiento social actual, que denigra y expulsa todo lo que no implique ganancia, plus, suma. Escribir poesía es aceptar que hay algo por decir, algo por buscar, algo que nos falta. Y se escribe poesía desde esa falta, desde ese vacío, no desde la completud ni desde la impostura del saber. El discurso poético no sabe: pregunta, explora, se llena de perplejidad y de sorpresa ante la complejidad del mundo, de los otros, de uno mismo. Frente a la multiplicidad de discursos como el de la ciencia o el de la economía capitalista, que buscan llenar los espacios vacíos, instalar certezas, la poesía es el discurso que nos recuerda el poder y la belleza del secreto.

9. La luz y la sombra del lenguaje son para mí la misma cosa, quizás porque creo que hay luces que, de tan potentes, exhiben demasiado y es entonces cuando la sombra se vuelve el lugar donde poner a salvo de las miradas aquello que es tan delicado que se desvanecería, explotaría en miles de partículas, si quisiéramos apresarlos sin tener en cuenta su fragilidad.

¿En qué momentos de mi poesía la luz y la sombra del lenguaje se han abrazado para develar y proteger a la vez lo que nombraban? En ciertos instantes fugacísi-

mos, de los cuales algunas veces ha quedado la huella en los poemas, el fognazo, la súbita aparición cuya condición de existencia es precisamente ésta: brillar por un momento para después hundirse nuevamente en lo oscuro. Instantes de gracia en los que la dicha de escribir se vuelve física, en los que el cuerpo y las palabras se rozan y de ese roce queda solamente el calor, expandiéndose en círculos concéntricos cada vez más pequeños, en el poema, hasta desaparecer.

10. Yo creo que el vivir y escribir en un país periférico tiene sus ventajas. La primera de ellas es, me parece, la libertad. Libertad condicionada, claro, por miles de factores, el primero de ellos, quizás, la dificultad de crear en medio de la lucha por la supervivencia y en medio de la inestabilidad social y económica y la pobreza de medios de circulación y difusión. Pero también pienso que el desorden y la incertidumbre propias de nuestras sociedades del Tercer Mundo contiene una materia que es particularmente propicia al despliegue del discurso poético. Como decía antes, no es la abundancia sino la falta la que, para mí, pone en movimiento el deseo de decir, no es la certeza de lo previsible sino el atractivo —y el terror— de lo incierto lo que nos impulsa a empezar a escribir.

Es necesario desplegar mucha creatividad y poner en juego mucho del propio deseo, para entrar en contacto con la poesía de los otros y hacer circular la propia en un contexto como el argentino, donde no hay demasiadas vías para ello que no sean autogestivas. Así, los ciclos de poesía o las editoriales pequeñas se han transformado en el modo privilegiado de difusión de la poesía actual. Quizás ese lugar alternativo no sea incómodo para la poesía, quizás sea una posición fértil y vital para un discurso que —cada vez más— no encaja en los cánones de la época y se resiste como ningún otro a ser absorbido y neutralizado rápidamente por ella.

11. Voy a tomar, como punto de referencia para intentar responder esta pregunta, una frase de Shelley en su *Defensa de la poesía*, cuando dice: “La poesía levanta el velo de la oculta hermosura del mundo”.² Este carácter revelador (o develador) de la poesía es para mí muy importante, aunque también pienso que el lenguaje poético tiene además otra función, que es más bien la de velar la —a veces— cruda y obscena fealdad del mundo. Velar y develar. Mostrar y ocultar. Ocultar no para negar, no para desconocer, no para encubrir.

Creo que el mundo de hoy está saturado de imágenes muchas veces atroces, de palabras que no dicen ya nada, porque la obscenidad vacía de sentido, torna hueco e inocuo el dolor o la miseria ajena. Vemos o escuchamos lo insoportable soportándolo, pero lo soportamos al precio de neutralizarlo, de volverlo inofensivo. Como ya sostenía Kristeva en su ensayo sobre la fotografía, es la repetición cotidiana de las imágenes del horror lo que nos permite olvidar el horror, naturalizarlo. Lo obsceno trabaja en función de este olvido, de esta liviandad. La poesía, según yo la entiendo, trabaja en sentido inverso a lo obsceno. Para mí, la poesía vela el misterio de las cosas, lo preserva. Y a través de ese gesto, nos dice que existe lo intolerable, que hay dolores propios y ajenos tan grandes que no podemos cercar-

² Percy Shelley, *Defensa de la poesía*, Siglo Veinte, Buenos Aires, 1978.

los con palabras ni con imágenes, que esos dolores no requieren ser exhibidos ni amplificados, sino ser calmados. Quizás entonces de lo que se trata en la poesía es de velar lo que de obsceno hay en el dolor para que el dolor exista como tal, no como espectáculo, sino como íntimo desastre que llama a un otro.

12.

Poligrafía

Escribías con una piedrita en la tierra tu nombre, palabras al azar: arena, río, spider man. Como si creyeras que una historia se escribe por la suma, la discreta acumulación de partículas. O como si dibujar una casa bastara para poder habitarla. Pero ¿quién vive una vida real en una casa dibujada?

Hay un ligero, sutil desasosiego en las largas horas de la siesta, que hace que todos prefieran dormir. Aún así, resistías despierta. Es extraño pensar en una vigilia en pleno día, cuando nada escapa a la visión y cada sonido resuena amplificado en el silencio.

Los climas violentos crean una sensación de inminencia, la ilusión de que nada va a quedar igual después del vendaval o del calor intenso: una fiesta que se celebra por un acontecimiento imaginario. Y es la imaginación, y no los hechos, quien te deja asombrada una y otra vez frente a cosas idénticas.

En esa hora en que son intensas niñez y desdicha, como agujas en preciosa sincronía, ¿cuál sería el objeto de tu espera? ¿Un naufragio, un estallido, acaso el descubrimiento de la tristeza, esa grieta que modifica tu mundo para siempre?

No es otra cosa que ese momento lo que dirían las palabras, si alguna palabra dijera alguna vez algo cierto.

Este poema pertenece a mi libro *Geología*, cuyo primer poema contiene una cita de Gaston Bachelard que dice: “Toda nuestra infancia debe ser imaginada de nuevo”. Ese fue el punto de partida del libro, el ansia que le dio origen: escribir la propia infancia reconstruyéndola a partir de la imaginación, no desde la memoria, que inevitablemente miente, está llena de imágenes, palabras y recuerdos de otros. Creo que la imaginación, en cambio, rodea a aquello que pudo haber sido y no fue, con el halo del deseo, que es –al fin y al cabo– lo más verdadero y genuino que tenemos.

Este es uno de los primeros poemas que escribí de este libro, y en él están muchos de los elementos que, creo, constituyen mi imaginario: la infancia, los

paisajes, olores y colores del norte, el descubrimiento del lenguaje y del silencio, las siestas del verano en las que nada sucede más que la espera de algo incierto e inminente.

Este poema es, para mí, como la piedrita, el talismán que se lleva el explorador en el bolsillo cuando comienza un viaje que no sabe cuándo ni dónde va a terminar: ¿y qué es un talismán sino un objeto que nos acompaña cuando nos vamos lejos, un objeto que encierra en su pequeñez nuestra casa, nuestra tierra, nuestra lengua natal?

Geología es, más que un viaje en el espacio, un viaje en el tiempo, en busca de un instante congelado: el instante en el que todo comenzó. Travesía imposible: la cita de Eliot con la que se abre el libro, dice: “No cesaremos en la exploración / y el fin de todo nuestro explorar / será llegar a donde empezamos / y conocer el lugar por vez primera”. Y la frase con la que se cierra es: “el único hallazgo en la exploración heroica / fue la heroicidad dudosa de la incerteza”.

Yo creo de todos modos que, en la poesía, es la exploración misma la que cuenta, ese viaje sin mapas ni destino hacia un lugar que no existe. Y sigo pensando que ese viaje, pese a todos sus desencantos y sus penas, es el más emocionante, el más hermoso que me ha sido dado emprender en la vida.

MÉXICO, 1972. Ha publicado *Litoral* (2001) *Basalto* (2002), *Soma* (2003) y *Apuntes para sobrevivir al aire* (2005). Preparó, junto a Julián Herbert y León Plascencia Ñol, el volumen *El decir y el vértigo. Panorama de la poesía hispanoamericana reciente, 1965-1979* (2005). Obra suya ha sido antologada en *Poesía Orgánica* (1999), *Antología de Letras y Dramaturgia* (1999), *El manantial latente. Muestra de poesía mexicana desde el ahora: 1986-2002* (Tierra Adentro, 2002), *Anuario de poesía mexicana 2004* (FCE, 2005), *Los mejores poemas mexicanos* (FLM-Joaquín Mortiz, 2005) y *Anuario de poesía mexicana 2005* (FCE, 2006). Ha sido becaria del Fondo Nacional para la Cultura y las Artes, programa Jóvenes Creadores, en 1998-1999 y 2006-2007. Obtuvo el Premio Nacional de Literatura Gilberto Owen 2000 en la rama de poesía. Es cofundadora del colectivo Motín Poeta y editora de *El billar de Lucrecia*, editorial dedicada a la reciente poesía latinoamericana.

1. Contagio y asombro. Y ese contagio se vuelve polifónico. La mirada vuelta hacia el poema con los versos de burlas de Quevedo, con la poesía de Lezama Lima, con las intensas imágenes del propio Aleixandre, ellos y otros como San Juan de la Cruz, Octavio Paz, Sor Juana Inés de la Cruz y César Vallejo me enlazaron con ramas, hojas, árboles poéticos que me dieron un punto de partida para enclavarme en la poesía, de ahí surgió la escritura de mis primeros versos.

2. Indudablemente cada autor tiene una genealogía que va transmutándose o enriqueciéndose al paso de los años. Medulares fueron para mí en la juventud los autores antes mencionados y *Muerte sin fin* de José Gorostiza, *La tierra baldía* de T. S. Eliot, *El cementerio marino* de Paul Valéry, *Un tiro de dados* de Mallarmé, la obra de Paul Celan y el alucinado poema de Jorge Cuesta, *Canto a un dios mineral*. Tenía, y sostengo, un gran interés en el poema universo. En el poema *polis* (calles, muros, atajos, pendientes, centros, punto de llegada). Creo que cada autor crea para sí a ciertos de sus precursores por una cuestión de identidad, de registro de la vida y de ritmo personal. Uno se reconoce en ciertos destellos de la poesía del otro y en ese sentido uno prefigura también a algunos de sus lectores, son una suerte de ecos interrelacionados que se van pegando de un oído-alma a otro, como una incesante red de reconocimiento y develación.

3. La voz, como el Yo, es oscilante. La imagen que habita en el espejo del lenguaje ciertamente está enlazada al otro, a las voces que conjuga el propio lenguaje y a su natural movimiento de creación y re-creación, sin embargo creo que en mis poemas he encontrado un refugio donde volcar la multiplicidad de mis rostros y actos. No creo en los discursos lineales, creo en las irrupciones, en los resquicios, en los

accidentes del terreno, en las aristas desde donde surge una sinfonía de registros. Por ello, para mí, imagen y ritmo son indisolubles.

4. Desde mi primer libro, *Basalto*, creo que he indagado acerca de esa entidad llamada poema. Me interesa el espacio del verso, y la página, para cuestionar la propia dimensión de una poética. Trazada ésta desde una serie de cuestionamientos sobre las significaciones de la propia palabra, del silencio y de los clarososcuros del signo sobre la página en blanco. Podría decirse que mi poética se construye en dimensión de la memoria (experiencia / ritmo / imagen) y ésta entretrejida en la hoja.

5. He sido precavida siempre en el uso de la primera persona dentro de mi poesía, es hasta ahora cuando, partiendo de que “la poesía mira al misterio”, en palabras de Rafael Cadenas, he utilizado un “yo” que me permite darle voz al otro, quien en apariencia parecería ajeno pero que me habita en la dimensión de una sonoridad y una sensación límite que me es común. Creo, en este sentido y dentro de mi obra, que el “yo” deja de ser mera licencia retórica para volverse testimonio vivo.

6. Difícil pregunta. En México hay una pluralidad de voces, aunque en algunos casos se pueda reconocer cierto aire de familia, sin embargo no está ahí mi poesía. Creo que mi obra poética se enlaza con algunos autores como Coral Bracho o al Cuesta de *Canto a un dios mineral* o a la poesía de tintes metafísicos. Con respecto a otros autores de mi generación de otros países de Latinoamérica creo que lo que escribo ha sido recibido con entusiasmo por la extrañeza que representa, por ejemplo, un libro como *Basalto* en la tradición poética, por ejemplo de Chile o Argentina. Probablemente sea porque me interesa llevar al lenguaje hacia sitios límite, como escribió sobre este libro David Medina Portillo: “Se trata así de una escritura en donde la *revelación* sólo es posible como *evidencia*, como transparencia extraña a cualquier realidad abstracta, sublimada. Una escritura densa y aérea, corporal y material, gracias a la cual Rocío Cerón ha escrito uno de los libros más significativos y personales; único, sin duda, entre la generación de poetas jóvenes a la que ella pertenece”.

7. No condescender. No dejarse llevar por modas o poéticas en boga. Arrastrar, golpear, desnudar a las palabras y al lenguaje. Reconstituirles una nueva potencia.

8. Creo que el poema tiene el espacio idóneo para dar en el centro y hablar del contexto histórico en el que fluctuamos. Como espacio esencial, el poema tiene una dimensión de comunicabilidad que va más adentro, que hiende. Es una forma, más que discursiva, de discurrir acerca de los interlineados del mundo. Ahí, creo yo, radica su fuerza para poner sobre la mesa la realidad de los sucesos.

9. El ejercicio mismo de escribir, de leer. Entrega y recepción. Estar en continuo contacto con la palabra permite establecerse, encontrar un mirador desde el cual contaminarse e iluminarse. El lenguaje nos permite reconocernos, encontrarnos.

El vínculo entre el Otro y uno mismo, la capacidad de recordar una experiencia, la dimensión de apertura y disponibilidad, la fiebre, el estallido, la fuga, todo esto lo encuentro en el mero hecho de sentarme frente a la hoja en blanco. Ese es el momento privilegiado por la luz y la sombra del lenguaje.

10. Hay una gran carga de atemporalidad en los poemas que escribo. Hay sí una condición local o nacional en el sentido de una relación cercana con mi tradición aunque siempre he puesto un pie fuera, un oído abierto al resto de la poesía latinoamericana y a las tradiciones francesa y anglosajona. Creo que me he abierto a observar un paisaje humano más allá de nacionalidades o cortes localistas. Me interesa sobre todo el suceso de lo profundo humano, más allá de épocas o patrias.

11. La poesía es un acto de fe, de significados suspendidos y en vuelo. La poesía sigue ejecutándose desde los refugios aéreos, desde los márgenes. Hay vuelo en las palabras y éstas han de llegar a quien tenga oídos (suficientemente receptivos). No hay palabra absoluta. Pero ante la violencia, el descreimiento en todo, sumergidos en esta líquida modernidad, ante la falta de fe en todos y en todo, el poema representa. Es un espacio radical de significación.

12. De Buan*

1. ACASO AYER. ENTRE PLIEGUES Y UN ARMA

Doblado el brazo, echada el arma a las espaldas, inseparable de esta casa —que es mi dolencia— llevo lo que queda / lo que se va / lo que se entume hasta la alta cima
—canícula— donde habitan los violentos.

Durante cierto aroma a ráfaga (verbo *rafagear* diría mi amigo Héctor, vencido ya por los toneles del licor y la impotencia) entreveo la Belleza:

—pólvora sangre hedor de vísceras— Un cuerpo infante / un infante deshecho de cuerpo
y solo, hechizado, siento *palpo* la superficie herida.

Mi madre entraba a la cocina, en busca siempre del comino, una pierna de cerdo especulaba entre el estanque dorado del vinagre, entre comisura y comisura esta mujer (pecho, amor y leche tierna) mascullaba una frase:

—“La guerra nace del hambre. No importa de qué. La guerra nace del hambre. No importa de qué. La guerra

* Poema inédito.

nace del hambre. No importa de qué. La guerra nace del hambre. No importa de qué. La guerra...”—

Mientras yo recorría con la mirada los pliegues de su falda /
la promesa de sus piernas *mundo* / el regreso hacia su cuerpo *patria*
y en las calles dormitaba una ciudad caída
en desgracia —altoparlantes, gritos, elecciones de ideas, presagio de la furia— sumida
en el asalto de una líquida modernidad donde todo se figura y nada toma forma.

Un cuerpo son cien cuerpos / cien cuerpos son un cuerpo / tiento.

Andar así, desprotegido —el arma balanceándose no sirve de nada ante la bomba— ocupado en formar la dimensión y los límites de un acecho / asedio. Preguntarse cada mañana cuánta espada, bala o granada, cuántos muertos, qué motivo, cuándo ser el perseguidor, cuándo el vencido, cuándo el victorioso, cuándo ir a la ofensiva, cuándo someter a la invasión, cuándo el *agón*, hacia dónde la furia combativa, cuándo el exterminio, cuándo deponer las armas, cuándo el acuerdo, cuándo el armisticio, cuándo el olvido.

Recuerdo a mi madre, sus silencios. Sentada en el patio delantero de la casa, el sol de invierno quemando sus mejillas. Callada. Los pasos rápidos de mi padre, buscando por los cuartos lo mínimo: su arma (Browning HP-35. Trece tiros) antes de salir. Callada. El soldado que vino a preguntar cuántos hombres vivían en casa para enlistar a los más jóvenes. Callada. La desaparición de su hermano a manos de las fuerzas extremas, de los radicales. Callada. El día en que partimos su hijo menor y yo hacia el cuartel. Callada. La muerte de mi hermano a manos de un francotirador. Callada. Su propia muerte, callada.

Este poema representa una exploración con respecto al uso de la primera persona. Hay un cambio de respiración, proveniente de la experiencia de saturar la voz de espacios de pérdida. Al no creer en discursos lineales, este poema, y el libro al que pertenece, se ha ido conformando por una sinfonía de registros. El reto es que la composición final logre ser un tiempo vivo, acontecimiento puro.

CHILE, 1975. Autor del libro *Aniversario y otros poemas* (Doctor Stekel Editores, 1997). Luego el mismo libro sería publicado por la editorial argentina independiente Eloísa Cartonera, en 2002, bajo el título de *El canario*. Actualmente es director de Extensión y Publicaciones de la Universidad Diego Portales, crítico literario del periódico quincenal *The Clinic* y colaborador de la *Revista de Libros* del diario *El Mercurio*.

1. Escribí durante mi adolescencia con la abierta intención de burlarme de los otros. Tenía dieciséis años cuando empecé conscientemente a escribir poemas satíricos. Tras el sarcasmo de aquellos primeros textos subyacía una idea de la literatura que encerraba la posibilidad de la venganza, de una vuelta de mano a la realidad y a los personajes que la constituyen.

Me interesó siempre asumir –sin el imperativo antipoético o la filiación barroca– aquellos hablantes que dan vergüenza y que todavía no tienen prestigio literario por su *pathos* violento. Esto implica un desafío formal que hasta hoy me desvela. Y no me refiero a los marginales, sino más bien a los psicópatas y a los desolados.

Con los años la rabia inicial se mutaría en melancolía.

2. Doy por una ley cultural insalvable que todo poeta moderno debe ser un lector hambriento, no sólo de libros de poesía, sino toda clase de textos, ya que el gusto por leer debería estar centrado en el lenguaje y no en los géneros literarios.

Mi biblioteca, en lo fundamental, está compuesta de libros de poesía de todas las épocas y procedencias, y de ensayos sobre historia, filosofía, psicoanálisis y literatura. Obviamente tengo textos narrativos, pero no vuelvo a ellos demasiado seguido. Debo confesar, asimismo, que soy un lector asiduo de crónicas periodísticas, diarios de vida, epistolarios, y de crítica y teoría literaria.

Pero si se trata de ajustarse a aquellos escritores que me han influido y que podría considerar mis maestros, debo remontarme a mi juventud, donde conocí los epigramas y la lírica griega arcaica, así como a los poetas latinos. También leo con fruición a los ingleses isabelinos y a los maestros modernos de esa misma lengua, así como a los franceses de fin del siglo XIX. ¿Se puede no estar influido por el Siglo de Oro español? Imposible si se conoce a Garcilaso, Quevedo, Calderón de la Barca y Lope. La lectura de estos poetas caló en mí, como en la de miles de aspirantes a escritores.

Por supuesto que también les debo admiración a los poetas chilenos, que son un cuento aparte. En especial a Nicanor Parra, Enrique Lihn y Juan Luis Martínez.

3. Lo primero es el ritmo. De ahí nace una voz, un tono y una velocidad. La velocidad y la acentuación se expresan en la métrica. Las imágenes nacen del ritmo,

cuando la voz se constituye. Las imágenes, en ese sentido, sirven para graficar aún más aquel sonido originario. Las imágenes provienen de la memoria, incluyendo a los sueños y a las lecturas.

La voz aunque auténtica y sincera es impostada por definición. La gracia de un poeta es convertir a esa voz en verosímil para el lector. Que se pueda escuchar al hablante mientras lee como se escucha un monólogo de una mujer abandonada.

Descreo de los dictados místicos y de las simetrías abstractas. Mejor dicho, no me interesa observar el mundo a través de espejos y ángulos. Y me asquean los proyectos literarios de alcance metafísico.

4. No pienso que sea una posibilidad para un poeta contemporáneo escribir sin hacerse cargo de la poesía en sí misma. Lo que no implica suscribir una corriente literaria determinada. La técnica misma de la poesía hace imposible soslayarla como tema.

La escritura de poemas está siempre al borde, replanteándose con los mayores escrúpulos, por lo tanto, es imposible fijar una poética estática. Quien lo hace, detiene el desarrollo de su obra, la acota.

5. El *yo*, así como la segunda y tercera personas del singular y del plural, son recursos poéticos de los cuales no podemos escapar. Quienes han intentado suprimir al sujeto devienen en una retórica ocultista que ha dado grandes libros como *La nueva novela* de J. L. Martínez. Pero ese *yo* suprimido al final es la sombra de un *yo* gigante propio de un poeta ingenioso y erudito.

El significado y alcance del *yo* es lo más ambiguo que tenemos, y en él se sintetiza el consciente y subconsciente de una persona, y las marcas que ha dejado en él la sociedad. Es fácil concluir que el *yo* es difuso y complejo. ¿Cómo negarlo entonces? ¿Para qué? Hay que explorarlo por su cualidad mutante.

Sospecho que el *yo* narrativo es más enganchador para quien lee. En cambio, el *yo* lírico está en problemas: se ha convertido en un *yo* previsiblemente triste, nostálgico y quejumbroso. La única manera de salvar al *yo* lírico es a través del monólogo dramático.

6. Debido a mi trabajo de editor, tengo múltiples relaciones con escritores, en especial con los chilenos. Estas relaciones se hacen más complejas cuando se le suma mi labor de crítico literario de una revista muy leída en Chile, como es *The Clinic*. Puedo decir entonces que conozco a muchos escritores, pero asimismo siempre tengo el cuidado de vincularme con ellos en una calidad distinta a la de poeta. Lo hago así porque el lugar del poeta me parece inhabitable, sobre todo en un país donde los poetas jóvenes tienen cuarenta años y los viejos noventa y dos.

Sin embargo, pienso que es un ejemplo influyente para mí el personaje real y literario que es Enrique Lihn. Me interesa como poeta, como crítico, como narrador y como dibujante. Lihn fue durante la dictadura el faro más poderoso de la literatura chilena. Su luz todavía nos ilumina. Aguantó en Chile, editó en tiempos duros, hizo poesía memorable y descubrió e impulsó a las generaciones venideras.

7. Supongo que los más jóvenes deben dedicarse a leer mucho, todo lo que puedan y de todo. No le deben tener miedo de los libros clásicos. Ojalá entren a ellos sin ideas recibidas. Quienes hagan eso se sentirán unos novatos irremediables. Cualquiera es novato al lado de Quevedo. Hay que sentir esa inferioridad frente a los grandes poetas. Creo que el aprendizaje no está basado en la admiración, sino en la sorpresa ante la perfección y la belleza de los poemas. Hay que ubicarse y escribir sinceramente. Es obvio que las lecturas se cruzan con la vida cotidiana y social, y de ese cruce sale por lo menos la base de lo que uno desarrolla como poeta.

El poeta, como intelectual, tiene también una misión crítica respecto del lenguaje y la política. Y esa misión toma cauces diversos: el ensayo, los apuntes, el periodismo, la crítica y, por supuesto, la composición de poemas.

8. El poema es un discurso elitista. No se puede pensar otra cosa. Es decir: influye de manera tangencial y con retardo en el ámbito público. Los lectores de poesía son pocos y los poetas aún menos. Es decir, el discurso poético es lateral. Aunque esta condición es ineludible desde hace cientos de años, aún recae sobre el poeta la obligación histórica de fijarse en el lenguaje. Debe nombrar los hechos y las cosas de manera esencial. Esa pequeña tarea es clave a la hora de los recuentos, ya que en la poesía se realiza el habla y las ideas de una época, y se cristalizan los modos de aproximarse al amor, a la muerte, al deseo y al fracaso. Pensar que la poesía rivaliza con los otros discursos, es desconocer la capacidad de los poetas para apropiarse de la retórica circundante y estrujarla hasta que surja lo original.

9. La luz y la sombra del lenguaje son insolubles en la poesía. De las sombras vienen los tópicos; y la luz representa a la elocuencia y a la razón. La luz aparece con mayor resplandor durante la minuciosa corrección de los poemas. Se escribe en la mayor oscuridad y luego se despeja el texto, se pule con delicadeza.

Hay, asimismo, poemas luminosos, abiertos al lector; otros, en cambio, se recogen sobre sí mismos, crispados. En mi caso escribo poemas de los dos tipos.

Las sombras también están presentes en los humores que recorren un texto.

10. El lenguaje y el tono de mi poesía están intensamente ligados al habla chilena. Mi sintaxis es propia de esa manera de asumir el lenguaje ¿Cómo escribir poesía dejando fuera la lengua viva, la experiencia de las palabras? La poesía está basada en la experiencia. Si no, es poesía entendida como juego. Lo que no me interesa. La inflexión personal del habla es la única razón para dedicarse a escribir poemas. Mi personalidad poética está en esa inflexión.

La fantasía de que el mundo me lea no me ha inquietado nunca. Me parece una fantasía castradora, arrogante e inverosímil. La tradición de la poesía de Chile me da un amplio campo de prueba en donde se proyecta la poesía de otras lenguas. Ese es mi lugar, desde ahí manejo la técnica y oriento los recuerdos.

11. Obviamente Parra tiene la razón siempre que se trate de algo formal, de la lengua y el habla. Parra es el poeta más intelectual de la lengua española en el

siglo xx, pero se hace el leso. Es un maestro de la métrica. El abre las posibilidades de hacer poesía incorporando relatos, dedicatorias, llamados telefónicos, discursos de sobremesa, traducciones personales y recados. Además de poemas, por supuesto. Pero excluye lo lírico, sanamente.

Entonces es imposible hacerse el tonto, decir que hay que olvidar lo que Parra enseñó sobre lo popular y el habla de la calle. No se puede escribir sin ese sentido de la realidad y las situaciones, que es delirante. En el delirio controlado hay poesía. Y ese delirio está en la fugacidad de lo dicho. En el oído del poeta está la capacidad de recrearlo. El poeta no puede militar en otra corriente que no sea en el habla. Es la más absorbente. En ella no hay pureza, sino que un abanico de recursos, que son parte de la cultura y cada poeta recoge parte de esos recursos al escribir. Sólo desde ahí es posible escribir para ser leído. A nadie le importan los poemas rimbombantes, ni los que suenan como un cronómetro.

12. Una decepción de segunda mano

Experiencia inevitable ésta, una decepción
a toda costa de segunda mano, pero tan
insalvable a la hora de escribir. Odiar
con intensa vergüenza el propio retrato
apagado como un cirio sobre el papel.
Mucho no importa, además,
a quién va a incomodar una molestia tan fútil,
tan real y angustiosa como una boleta.
A nadie va a perturbar
el rastro inmundado de verdad, ese
clásico escepticismo libresco que viene
en los primeros y últimos años de vida.
El mal camino quizás fue siempre una mala
recomendación, una tara arrastrada
desde la impúdica pubertad,
mejor hubiera sido cirujano. Pero la
sangre tira y abunda sin precio.
Cinco puntos a partir de este poema:

1) Este poema trata sobre el hacer poético. Para mí siempre será un trabajo hecho sobre escombros y destinado al fracaso y la duda. (Experiencia inevitable ésta, una decepción a toda costa de segunda mano, pero tan insalvable a la hora de escribir.)

2) Todo poema trata en el fondo sobre la experiencia más allá de los travestismos retóricos; la escritura, asimismo, necesita una modulación del yo profundo. (Odiar con intensa vergüenza el propio retrato apagado como un cirio sobre el papel).

3) Si se trata de escribir no creo que se deba pensar en algo más que en la escritura. (Mucho no importa, además, a quién va a incomodar una molestia tan fútil, tan real y angustiosa como una boleta. A nadie va a perturbar.)

4) Lo confesional y narrativo son recursos necesarios para crear a un hablante verosímil. La oscuridad es otro recurso que despierta interés. (A nadie va a perturbar el rastro inmundo de verdad, ese clásico escepticismo libresco que viene en los primeros y últimos años de vida.)

5) La relación con la escritura se funda en la juventud. Ahí queda estampada la marca que se repite en la madurez y que se investiga estéticamente. (El mal camino quizás fue siempre una mala recomendación, una tara arrastrada desde la impúdica pubertad, mejor hubiera sido cirujano. Pero la sangre tira y abunda sin precio.)

FORO DE ESCRITORES

GRUPO experimental y pequeña editorial de poetas chilenos que cultivan el diálogo, la poesía visual, la composición de poemas musicales, y otras formas de exploración artística; el Foro de Escritores se declara inspirado por el Writers Forum de Bob Cobbing (Londres). Felipe Cussen (1974) es profesor de literatura en la Universidad Diego Portales; su libro más reciente es *Esto es la globalización* (Santiago, Foro de Escritores, 2005); su trabajo está documentado en el dossier “Un paso adelante”, en www.revistagrifo.cl/revista4/dossier.pdf. Martín Gubbins (1971) es poeta visual y editor de poesía; su libro más reciente es *Álbum* (Santiago, editorial Tácitas 2005). Martín Bakero (1974) es autor de *Pneumatika* (Foro de Escritores, 2006), que es una recopilación de su poesía visual, sonora y audiovisual; su próximo libro se titula *Viceversa*, y lo publica en Bruselas la editorial Maelstrom. El Foro es frecuentado por otros poetas y escritores, así mismo inventivos y lúdicos.

...estamos acostumbrados a un lenguaje directo y, en cierto modo, lacónico. Se dice lo que se tiene que decir con el menor número posible de palabras. Nada se insinúa. Las frases son la expresión directa de lo que pensamos. Y en ese estilo está absolutamente de más todo adorno retórico.

AUGUSTO PINOCHET

1. La fuente de toda poesía es el sentimiento profundo de lo inexpressable.

L. ARREAT

¿En diálogo con la poesía? ¿Se reconoció usted cuando leyó un verso de Rubén Darío? ¿Cómo Alexandre dijo que se hizo poeta ese día? ¿Cómo se dijo poeta el día que leyó una escritura? ¿Recordar un primer poema, recordar su primer poema, o su primer siquiera? Comienza usted intensamente: tacha Foro de Escritores.

2. Este amor a los libros debe ser inteligente y nada tiene que ver con la esclavitud del “ratón de biblioteca”, ni con la vanidosa ostentación del coleccionista, ni menos con el fanfarrón engañador que compra libros por metro para adorno, y menos aún con el simulador

que compra sólo los lomos que sirven para ocultar un pequeño “bar”, donde guarda algunas botellas, tras la apariencia de una biblioteca.

BERNARDINO MONTEJANO

¿Poético? ¿Árbol poético? Eso es lo que más da su árbol de poesía, al conocer la biblioteca. Seguramente más poetas que lectores, de seguramente poeta. Su ilusión imagina al genealógico de los libros de la poesía, poseía, imagina su juventud. Juventud sin precursores el conocer poético.

3. Los poetas hablan consigo mismos en voz alta.
BERNARD SHAW

¿Qué es primero? ¿Quién la retiró primero? Otros profusos. ¿O más larga es su poética? En dictado, él se parece al rayo, se da o no primero. ¿Qué es rayo, imagen es? ¿A quién propia es la voz? Imagen, habla.

4. Todas las cosas tienen su misterio, y la poesía es el misterio que tienen todas las cosas.
GARCÍA LORCA

Preguntaron de poesía por la manera que es definitiva. Imagen y ritmo obedecían de rápido, y él ya es copias. Primero cada poema, de memoria poética, lenguaje. Obra, poética. ¿Lo llevaban a qué? Como rápido, prender en memoria y poética. Manubrio usted.

5. Yo no puedo ser poeta. ¡Imposible!
ROBERTO GÓMEZ BOLAÑOS

No, discurso no. No si entre usted y discurso y hoy y opción y lección, establecido “yo”. ¿Nos cree practicantes de su lección cierta? No novelistas, dice usted. ¿Este usted es de contextos? Intersecciones sobre nuevos aciertos. Establecida lección puede el lenguaje que amamos o la retórica. Uno sería establecido si en los países primara el ejemplo. Una de todos es dejar el papel de persona identidad.

6. El arte no podrá estar más comprometido con ideologías políticas, sino que con la verdad del que lo creó, y esa verdad tendrá que ser reflejo del ambiente de decencia, de honestidad, del concepto de destino trascendental que anima a un pueblo que sabe que su meta futura es hacer de Chile una sociedad integrada y justa, participativa y próspera.

ASESORÍA CULTURAL DE LA JUNTA DE GOBIERNO DE CHILE

Dejar de inculcar racionalidad en los lectores, hablar civil. ¿Cómo no? De escri-

tura intersecciones a plazo que éste le definiría. Ejemplo “yo” globo, ejemplo de lección que otros creen su licencia con ciencia cierta, y crea sintonías de otros y de un poema síntoma, coincidencia. No la lee.

7. Leer es multiplicar y enriquecer la vida interior.
NICOLÁS DE AVELLANEDA

Todo concede, nuestro lenguaje de la lección. ¿Cómo un papel de todos cree lectura de comienzo alguno? Aferrados amigos. Nos amamos intensamente.

8. ...no deberá preocuparnos parecer ajenos a las corrientes de la moda que imperan en el mundo. Ningún pueblo que ha tenido sentido de misión ha dudado jamás en romper con modas y tradiciones decadentes e imponer el estilo propio que define su ser nacional.
ASESORÍA CULTURAL DE LA JUNTA DE GOBIERNO DE CHILE

¿La de lado, la de poetas yo-yo, la de poetas silicona? Alguna, ¿por qué ahora? ¿Por qué! Si de espacios usted es liberado. Dicho tuviera su. ¿Prefiere dejar la lengua en el bolsillo?

9. Todo aquél que empieza a amar y a soñar, habla en verso aunque no los haga.
RUBÉN DARÍO

Se pregunta hoy la luz, la capacidad de luz en los momentos de sombra, cosmovisión. Sé, sé visión: respiración, creación, de definirla le pone alas a la visión: televisión. Por hoy privilegiado de capacidad a los debates, creación, niveles y cargada respiración, de espacios a respiración: abrir. ¿Su lenguaje? La cargada luz visión. Qué definiría su luz, la de la definitiva poesía, encontrando espacios, lenguaje y respiración.

10. ...el primer objetivo a que debe apuntar una política cultural es a definir la esencia y el “deber ser” nacionales. Nuestro país culturalmente no es neutro.
ASESORÍA CULTURAL DE LA JUNTA DE GOBIERNO DE CHILE

Si es experiencia ¿cuánta experiencia hay? Dicho, qué personalidad en nuestra experiencia, poeta liberado nacional. Con crear nuevos impuestos, ¿cuánto mundo? Impuestos internos gravitando de personalidad, alternativos, pequeño su otro modo. Dicho de otro modo, la personalidad local ahora qué poética.

11. La única literatura honrada es la que puede mejorar al hombre.
JOSÉ MARÍA VIGIL

¿Qué Parra? Reemplazado sido Nicanor Nicanor, ¿todavía reemplazado? ¿Furia? Poeta posible mutuo, otro: la la la la y por en, por ende, pobreza, ignorancia, y dice violencia mil, la realidad de los mil demonios. ¿Parra pregunta? ¿Podría una pregunta? ¡Aaaaaah! ¿Y de qué podría preguntar? De suyo agradeceremos la pregunta. ¿Trabajo la pregunta? ¡Aaaaaah! Su propio comentar representa la pregunta. ¿Pregunta? Su comentar, su elegir, su repetir, un repetir suyo, representa la propia pregunta. Le agradeceremos la pregunta.

12.

Me juzgará el amor
JORGE MITTELMANN

Voces quebradas

Los idiomas que se hablan pienso
que no fluyen las hablas hominales
quieren agua la amante un idioma
que pula sus cantos que
hile sus ritmos diversos que encuentre
entre ellos substancias comunes
también este idioma lo líquido
el agua la amante que fluye
candente continua que corre
en vertientes en las palabras
líquidas que andan circulan y emergen
que expresan las voces del agua
líquida fuente irrompible es la lengua
que hablo que se hunde hasta el tope
en el agua cómo hablar bajo el agua
sin que la voz se oiga quebrada.

Mmm, sí, bueno, en verdad, porque claro, por supuesto, en vez de, por cierto, claramente, sí, lo repito, ejem, claramente, en vista de y a partir de lo establecido previamente como consecuencia de, si no, eeh, puede ser, bah, aunque no, no, claro que no, aunque desde esa perspectiva, terminantemente ¿no?

Nota: Los epígrafes fueron escogidos por Felipe Cussen, y el poema “Voces quebradas” pertenece a Martín Gubbins. Las respuestas fueron procesadas por Martín Bakero, a partir de una sesión especial del Foro de Escritores, realizada el 29 de diciembre de 2006 bajo el alto auspicio de Martínez Gómez. En esta sesión, además de los ya mencionados, participaron Andrés Anwandter, Gregorio Fontén y Marcela Labraña. Todos ellos son apuestos e inteligentes, al igual que los demás miembros del Foro.

ÍNDICE

Prólogo	7
Ángel González	9
Claribel Alegría	15
Jorge Enrique Adoum	19
Carlos Germán Belli	29
Eduardo Lizalde	33
Manuel Álvarez Torneiro	39
Juan Gelman	43
Rafael Cadenas	47
Ramón Palomares	53
Horacio Salas	57
Eugenio Montejo	63
Óscar Hahn	69
Carlos Henderson	75
Clara Janés	81
Rodolfo Hinostroza	85
Jesús Urzagasti	91
Luis Alberto Crespo	97
Antonio Cisneros	101
Enrique Fierro	105
Elkin Restrepo	109
Eduardo Mitre	113
Soledad Fariñas	123
José Watanabe	127
Claudio Bertoni Lemus	131
Márgara Russotto	135
Octavio Armand	143
Carmen Berenguer	155
Alicia Borinsky	161
Tamara Kamenszain	165
Mirko Lauer	171
Noni Benegas	175
Iván Carvajal	181
Álvaro Miranda Buranelli	189
Antoni Clapés	195
Arturo Carrera	199
José Luis Vega	205
Gioconda Belli	209

Juan Gustavo Cobo Borda	215
Jorge Aulicino	221
Marco Antonio Campos	229
Daniel Samoilovich	235
Raúl Zurita	245
Lourdes Vázquez	251
Álvaro Salvador	257
Eugenia Brito	263
Vicente Muleiro	269
Alberto Blanco	273
Liliana Lukin	285
Piedad Bonnett	291
Reina María Rodríguez	295
Andrés Sánchez Robayna	301
Vanessa Droz	307
Rómulo Bustos Aguirre	313
Miguel Casado	319
Susana Szwarc	327
Miguel Ángel Zapata	331
Yolanda Pantin	335
Julia Castillo	343
Francisco X. Fernández Naval	353
Concha García	359
Magdalena Chocano	363
Minerva Villarreal	367
Pedro Serrano	373
Jorge Esquinca	377
Rodolfo Häsler	383
Luis García Montero	389
Roberto Méndez Martínez	397
José Javier Villarreal	403
Roger Santiviáñez	409
Mariela Dreyfus	417
Víctor Fowler	423
José Antonio Mazzotti	429
Eva Veiga Torre	435
Edwin Madrid	441
Jorge Riechmann	447
Susanna Rafarti i Corominas	453
Rocío Silva Santisteban	459
Mayrim Cruz-Bernall	463
Marta López-Luaces	469
Jesús David Curbelo	475
Víctor Hugo Díaz	489
Armando Roa Vidal	493

Ernesto Lumbreras	497
Mayra Santos Febres	505
Malú Urriola	515
Cristóbal Zapata	519
Carmen Verde Arocha	527
Martín Gambarotta	535
Montserrat Álvarez	537
Julio Carrasco Ruiz	543
Silvio Mattoni	549
Lorenzo Helguero	555
Vicente Luis Mora	561
Victoria Guerrero	565
Ana Merino	571
Germán Carrasco	575
Goretti Ramírez	585
Claudia Masin	589
Rocío Cerón	597
Matías Rivas Undurraga	601
Foro de Escritores	607

Siendo rector de la Universidad Veracruzana el doctor Raúl Arias Lovillo, *El hacer poético*, de Julio Ortega y María Ramírez Ribes (comps.), se terminó de imprimir en octubre de 2008, en Editorial Ducere, Rosa Esmeralda núm. 3 bis, col. Molino de Rosas, México, 01470, D.F Tel. 01 (55) 56 80 22 35 La edición, impresa en papel cultural de 75 g, consta de mil ejemplares más sobrantes para reposición. Se usaron tipos Century Schoolbook de 8:10, 9:12 y 10:12, puntos. La edición técnica estuvo a cargo del compilador Julio Ortega.