

VERSOS COMUNICANTES I

POETAS ENTREVISTAN A POETAS IBEROAMERICANOS

JOSÉ ÁNGEL LEYVA

Coordinador

LUIS VICENTE DE AGUINAGA
JOSÉ VICENTE ANAYA
MARCO ANTONIO CAMPOS
RAFAEL DEL CASTILLO
EDUARDO ESPINA
ARMANDO GONZÁLEZ TEJEDA
RODOLFO HÄSLER
GUILLERMO LINERO MONTES
CARLOS LÓPEZ
FLORIANO MARTINS
MIGUEL ÁNGEL MUÑOZ
EDUARDO OLIVARES
CLAUDIA POSADAS
BEGOÑA PULIDO HERRÁEZ
GUILLERMO SAMPERIO
MARY CARMEN SÁNCHEZ AMBRIZ
GUIDO LEONARDO TAMAYO
CONSUELO TOMÁS FITZGERALD

© Alforja, Arte y Literatura, A.C.
© José Ángel Leyva

UNIVERSIDAD AUTÓNOMA METROPOLITANA
Luis Mier y Terán Casanueva
Rector General

Ricardo Solís Rosales
Secretario General

COORDINACIÓN GENERAL DE DIFUSIÓN CULTURAL
Gilberto Alvide
Jefe del Departamento Editorial

PRIMERA EDICIÓN
Alforja, Arte y Literatura, A.C.
Universidad Autónoma Metropolitana
Instituto Municipal del Arte y la Cultura de Durango

México DF, 2002
ISBN 968-5189-16-1
Impreso en México

Consejo editorial: José Vicente Anaya, Daniel Mir y María Vázquez Valdez

Diseño de colección y formación: Cocijo Diseño

Ediciones Alforja forma parte de Alforja, Arte y Literatura, A.C.
E-mail: alforjapoesia@yahoo.com

ROBERTO JUARROZ

Argentina 1925-1995

6 A 10

Hay fragmentos de palabras
adentro de todas las cosas,
como restos de una antigua siembra.

Para poder hallarlos
es preciso recuperar el balbuceo
del comienzo o el fin.
Y desde el olvido de los nombres
aprender otra vez a deletrear las palabras,
pero desde atrás de las letras.

Quizá descubramos entonces
que no es necesario completar esos fragmentos,
porque cada uno es una palabra entera,
una palabra de un lenguaje olvidado.

Y hasta es posible que encontremos en cada cosa
un texto completo,
un reservado y protegido texto
que no es preciso leer para entender.

ROBERTO JUARROZ

LA POESÍA ES ESTAR DESPIERTO

Luis Vicente de Aguinaga

Yo, que no creo en las respuestas...
Roberto Juarroz, *Poesía y realidad*

Roberto Juarroz nació en Coronel Dorrego, Argentina, en 1925. Estudió letras y bibliotecología en la Universidad de Buenos Aires y, becado por dicha institución, en la Sorbona. Durante 30 años impartió clases en la Facultad de Letras de la Universidad de Buenos Aires. Dirigió la revista *Poesía=Poesía* de 1958 a 1965. Fue también crítico literario en *La Gaceta de Tucumán* (1958-1963) y crítico cinematográfico en la revista *Esto es de Buenos Aires* (1956-1958).

Poesía vertical, su primer libro, apareció en 1958. Vinieron después trece volúmenes que retomaron, con los debidos adjetivos ordinales, el título de aquél. La denominación de "poesía vertical" impregna y recorre por lo tanto su obra entera. El tomo último, *Decimocuarta poesía vertical*, se publicó en forma póstuma en 1997. Roberto Juarroz había muerto dos años atrás, en 1995, en la ciudad de Buenos Aires.

Juarroz publicó su discurso de incorporación a la Academia Argentina de Letras bajo el título de *Poesía y realidad* (1987). Preparó también, con Guillermo Boido y Teresita Sagui respectivamente, dos libros de conversaciones: *Poesía y creación*, con el primero, y *Poesía, literatura y hermenéutica*, con la segunda.

La mejor introducción al trabajo, los intereses y las preocupaciones del poeta es, con toda certeza, el libro de Daniel González Dueñas y Alejandro Toledo, *La fidelidad al relámpago* (1990; edición aumentada, 1998).

I

Para Salvador Elizondo, la escritura es una actividad mental que la mano realiza. En el caso de usted, según creo, las operaciones del pensamiento y las operaciones literarias se confunden. ¿No le parece, como algunos críticos han pensado, que su obra nace de una conciencia de la conciencia que el texto, ya escrito, delata?

Yo le confieso que la palabra conciencia no es una de mis palabras predilectas. Si usted busca en mis poemas o en mis pequeños ensayos no la va a encontrar a menudo. Yo prefiero utilizar —pero con un sentido muy esencial, muy a fondo— la palabra pensar, que involucra lo que puede ser la conciencia con las otras capacidades o disponibilidades del hombre para aprehender la realidad, o para inventarla, para imaginarla. Se trata, en todos los casos, de procesos inseparables.

El pensar en el sentido que le hizo decir a Heidegger que la ciencia no piensa, o que la filosofía (lo cual es más grave todavía) no piensa. Yo me he preguntado mucho por qué, y creo que una de las razones —una de las razones— es que, consciente o inconscientemente, detrás de todo pensamiento no poético hay una búsqueda (quizás no explícita, pero sí en las espaldas) de sistema, de organización. No es que no haya una organización en la poesía; el poema es una organización, pero es una organización que va gestándose mientras nace. La organización, en la poesía, es simultánea a la creación, no previa a ella. Se tiende a buscar una forma más abierta del pensamiento, una forma que responda mejor a la realidad. Una forma que se conjugue con lo que yo creo que es una de las condiciones esenciales de la poesía: abrir la escala de lo real. La vida humana, la de la mayor parte de los seres humanos, se conforma, se limita, está condicionada por una estrecha percepción de lo real. ¿Cómo abrir un segmento de lo real y llegar a lo que para Rilke era una obsesión: lo

abierto? Creo que si hay una forma del pensar que accede, dentro de lo posible, a lo abierto, esa forma es el pensamiento poético.

El término pensar tiene una rara nobleza que involucra también lo más entrañable y decisivo e inseparable del hombre: su capacidad simbolizadora, su capacidad de creación de símbolos. Vivimos creando símbolos. La única manera de ponerse en contacto con la realidad (yo no digo ni siquiera, pretenciosamente, de conocerla, sino de llegar a la realidad, de vivir la realidad, de confundirse con la realidad) es la creación de símbolos.

Crear un símbolo es también crear un objeto adorable, amable. “Pensar es como amar.”

También, claro. La palabra “pensamiento” significa para mí, tal vez, lo que para otros significa la palabra “conciencia”. Significa —en un solo haz, en un solo ramo— la reunión de la sensibilidad, de la imaginación, del sentimiento; la superación de la partición artificial del ser humano en una serie de facultades que servirán acaso como comodines para que los estudien los psicólogos, pero que no responden a la realidad. Cuando yo pienso algo yo siento ese algo; cuando yo siento algo a fondo, lo estoy pensando. El pensar es lo abarcante, lo incluyente.

II

Algunos de sus poemas ordenan, relacionan, combinan o desordenan un número determinado de elementos que, ni uno más ni uno menos, existen al principio y persisten al final del texto. Las variedades de la sintaxis, pues, juegan en su obra un rol importante. ¿Hasta qué punto es su obra una variante o variación sintáctica del mismo texto, de su misma obra?

Yo no desdeño la idea que han tenido algunos poetas (entre ellos Mallarmé) de que en el fondo escribimos un solo poema. Mallarmé decía más: no sólo que escribimos un solo libro sino que entre todos escribimos un solo libro. Así que yo supongo que se trata de variaciones sobre un sustrato fundamental.

Esos elementos que usted dice que se mantienen a lo largo del desarrollo, del fluir de un poema, responden a otra cosa. Todo poema nace de una pequeña iluminación, de un pequeño relámpago de visión, en donde una imagen o dos palabras que se juntan o un giro inusual del pensamiento lo hacen a uno detenerse, concentrarse en eso. Y, a partir de ahí, nace como un organismo el poema. No basta con la pura iluminación, que podría quedar reducida (si hay felicidad en la expresión) a una línea o dos líneas. Hay poemas de una o dos líneas. Pero si el poema se extiende un poco más, hay una condición fundamental: la fidelidad al núcleo inicial. No una yuxtaposición, no una acumulación, no una suma de elementos, sino un ir engendrándose, un ir gestándose a partir de ese núcleo de nuevos elementos que, al final, tendrán que desembocar en una nueva iluminación. El poema es un desarrollo entre una iluminación de origen y una iluminación final. Una vez, en España, me decía el poeta Luis Rosales: "Roberto, pero hay líneas que nacen y uno se da cuenta que son líneas finales." O sea que ni siquiera está ese orden: lo primero que a uno se le ocurre puede ser la iluminación del final y no la del comienzo.

Yo amo especialmente el poema que podríamos llamar cíclico. El poema que toma la forma de una parábola o incluso de una curva que se puede cerrar sobre sí misma, que se puede completar en sí misma, autoabastecerse y quedar ahí como una entidad, como una presencia.

Recuerdo que Nicanor Parra invocó hace poco el "encuentro fortuito" con la poesía, y apostó por él. Usted habla de serendipia, de hallazgo; un hallazgo, sin embargo, que se da generalmente en el laboratorio, en el momento mismo de la escritura. El autor no se sienta nada más a esperar el hallazgo: lo provoca, de algún modo, al escribir. Es inútil esperar una visión metafísica —y citaré aquí una nota que usted mismo escribió— porque "La visión poética es, además, visión verbal. No nace con posterioridad a otra visión: ve con palabras. [...] La visión cobra forma mientras brota el poema."

Quisiera yo agregar, con respecto sobre todo al concepto de serendipia,

que todo esto nos conduce a algo que (a mi ver) es fundamental para la visión poética y para la plasmación poética: la disponibilidad. Estar dispuesto a recibir lo que surja en el camino, aunque no se trate de algo previsto. Ésa es la idea. Ha cobrado especial vigencia en la investigación científica. Hay en esto una especie de habilidad. Voy a lo siguiente: el hallazgo no solamente se da en el desarrollo de la escritura; el hallazgo puede darse en cualquier momento de la vida. Puede darse aun en la situación más trivial, más cotidiana, más repetitiva: en un momento dado se produce una grieta en el muro, se produce una fractura, y esa fractura es la que después despierta al poema, o a la iluminación primero y al poema como consecuencia. Naturalmente, una cosa es una visión, o ese descubrimiento o esa cosa inesperada que surge y en la cual uno se detiene, y otra es su plasmación en la forma. No todas las imágenes son producto de la escritura. Muchas veces, sí; pero a veces es una pequeña visión que se produce en cualquier circunstancia, en cualquier hecho.

Como un punto de partida de lo literario.

Sí, exactamente... aunque no amo en realidad la palabra "literario" aplicada a todo esto. Lo literario (por definición) da la idea de un cultivo con base en ciertas normas, con base en ciertos principios, ciertas preceptivas, cierta gramática; tiene detrás todo un saber lingüístico. Yo no quiero decir que el poema no contenga un saber lingüístico. Ese saber lingüístico es la experiencia previa del poeta. La literatura está dentro de una serie de coordenadas formales que la poesía intenta dejar de lado. La poesía es más abierta, más despojada; es libre.

Eduardo Lizalde dice que uno escribe con las palabras que ha mamado. No es posible escribir en un lenguaje que no le sea familiar al poeta. Podría decirse que este saber lingüístico no es adquirido por el escritor, por el autor, sino que ya es parte orgánica suya. El conocimiento de este saber lingüístico que usted menciona es en realidad inherente al ser mismo, no es un conocimiento aprendido con posterioridad a su formación.

Es algo que se ha confundido con su ser. Pero no es innato. Es una cosa que hay que conquistar, que hay que trabajar; algo que hay que desarrollar. Es un proceso en el cual es imprescindible equivocarse, fracasar, pero que al final se hace carne y sangre de uno mismo, se hace inseparable de lo que uno es. Como la mirada, como el rostro. Es ahí donde la poesía es algo más que literatura: es expresión humana libre. Yo creo que eso es la poesía.

III

Dice usted, en Décima poesía vertical, que “El sueño es una región abandonada/ o por lo menos disponible/ para la entrada necesaria del verbo”. Y antes había escrito: “Despertar es siempre/ una difícil emergencia”, tan difícil que sólo “[...] nos quedamos/ en los estados intermedios.” ¿Es una memoria del sueño y la vigilia lo que lo ha hecho ver que el hombre en general, y usted mismo y su obra por lo tanto, habitan esa región de penumbra intermedia? ¿Está el poeta hundido en ese conocimiento-a-medias o es capaz de adoptar una perspectiva desde la que se miren el sueño y lo concreto y la franja que los comunica?

El poeta se alimenta de todo lo real, y para mí el sueño es algo real. Una de las condiciones que rozamos al principio habría que reformularla diciendo que es necesario replantear qué entendemos, qué vivimos bajo la denominación de lo real. Un pequeño trabajo en el que trato de plasmar algunas de estas ideas lleva el título de “Poesía y realidad”. Me parece que esa relación es clave; que la captación, la visión de la realidad que tenga el poeta decide su poesía, además de su manejo del lenguaje, de su trabajo con él.

Usted me habla del sueño. El sueño es uno de los alimentos; es una zona que llevamos encima y que se nos escapa, que no podemos controlar; que está llena de fulguraciones, de imágenes, de cosas insólitas. Un material interminable con el que se debe nutrir la poesía. Al decir que nos movemos en una zona intermedia entre el sueño y la vigilia, digo que todos estamos semidormidos, estamos en la situación del que no está del todo dormido ni despierto del todo. Yo suelo empalmar esto con

una idea que aparece en todas las viejas corrientes de sabiduría y que está presente en la poesía esencial de cualquier época: que la poesía forma parte de lo que podemos llamar el segundo nacimiento o el segundo despertar; un mayor abrirse —y no sólo un mayor abrirse de la lucidez, sino de toda visión de la realidad. En este segundo nacimiento uno superaría el estado de duermevela, el estado intermedio. ¿Más o menos era eso lo que usted planteaba?

Sí. También pensaba tocar el asunto un poco desde otro ángulo: ¿es el poeta uno de estos seres semidormidos o su actividad consiste en que puede ser, de un lado o del otro, más que un ser semidormido?

Yo creo que no, que el poeta no es un ser semidormido, sino que cuando uno está en situación poética —porque nadie vive una tensión permanente, nadie es siempre poeta—, cuando es poeta, cuando vive su ser de poeta, es un ser despierto. Si hay una palabra que está ligada al proceso poético, al hecho poético, a la creación poética, es la palabra despertar. La poesía es un proceso de despertar y un proceso despertador en quien la recibe. Sí: la poesía es estar despierto.

Y si “Despertar es siempre una difícil emergencia”, ¿se puede decir, parafraseando, que la poesía es siempre una difícil emergencia?

Creo que sí. La idea de que la poesía es algo fácil, es algo cotidiano, es algo coloquial, es una cosa oral, a mí no me conforma. Yo creo que la poesía responde a una contemplación, a un ahondamiento que no es fruto ni de algo muy sencillo ni de algo que no exija una especie de iniciación. Hay un malentendido en esto. Como la palabra es un bien mostrenco, es un bien que se utiliza en todas las transacciones de la comunicación humana, se piensa que al trabajar la poesía con palabras ya ésta se vuelve accesible por ese simple hecho. Y no es así. Es otro empleo de la palabra, es un uso diferente, es un uso mucho más riguroso —adrede hablo de algo “riguroso”— para el cual se requiere un aprendizaje. Aunque tal vez me guste más la palabra iniciación, que acaso daría

lugar a un malentendido, ya que se utiliza el término más en un contexto religioso.

Al utilizar la palabra "rigor" yo recuerdo varias cosas. Primero, una muy reciente: tengo una correspondencia muy atractiva, muy interesante, con alguien de un sector que se diría completamente diferente al nuestro: un físico teórico francés. Luego de unas conversaciones que sostuvimos el último verano (el último invierno de allá), él escribió una serie de fragmentos, algunos de ellos casi aforismos. Y yo recuerdo uno que, por su procedencia, por venir de un científico, adquiere una doble significación. Dice que "La poesía auténtica es más rigurosa que la matemática", lo cual parece casi una desmesura, a simple vista. Pero estoy convencido de que tiene razón. Por eso no me extraña que Paul Valéry, por ejemplo, haya tomado como lema aquella célebre expresión de Leonardo: *Ostinato rigore*.

La poesía —con todo lo que tiene de iluminación, de libertad, de soltura, de creatividad— es un largo trabajo, una larga exigencia. Viene además a consolidarse en el poema, y el poema es siempre algo incompleto, es siempre una aproximación. El poema terminado no existe: siempre acaba en un horizonte abierto. Aunque sea una iluminación, todo final es un horizonte abierto. Podríamos continuar el poema: no hay uno solo que impida ser continuado. Por eso también Valéry dice (muy exactamente) que un poema no se termina: se abandona.

Es imposible cancelarlo.

Pero yo creo que esto forma parte de la condición humana. Si uno piensa en lo que el hombre hace, en lo que el hombre es, en lo que el hombre produce, en lo que el hombre crea, no hay nada que esté terminado. Terminado es muerto. El muerto está terminado.

IV

En su obra, según Julio Ortega, "los objetos se aproximan y componen no un paisaje sino una pregunta". El artificio literario concibe una circunstancia que

el mismo poeta, después, interroga —y cuestiona, con ese cuestionarse, con la misma crítica del artificio, la realidad. Enseguida, la crítica de la realidad provoca la revelación de lo invisible, la serendipia; y la serendipia se concreta en una "visión verbal". Yo entiendo así un proceso infinito de escritura y lectura y relectura, y noto (y lo notará usted) que me obsesiona una pregunta: ¿no es toda su obra la reescritura de un solo texto?

Antes habría que decir de qué texto se trata. Si es un texto localizable, un texto finito, si es un texto acabado, no. La escritura es siempre un texto diferente, es otra combinación. Sin embargo, yo supongo que hay en el fondo de todos los textos de un poeta algunos elementos, una plataforma, una base, algún cimiento común, similar a sí mismo. Yo creo que todo es un texto. Si hago una lectura de la realidad, si lo intento al menos, si llego a sentir que debo leerla, es porque pienso que la realidad es un texto. Me refiero a la permanente lectura, relectura o reescritura de un texto que lo es todo sin ser por ello un texto circunscrito ni un texto limitado; no hablo de un texto con un comienzo y un final.

Algunos semiólogos piensan lo mismo: que todo es un texto y ha de ser estudiado como tal. Que toda relación ha de ser estudiada como una relación textual. Incluso el fin de la ciencia, tal vez reprochable, consiste en encontrar la gramática, poder transcribir la gramática de ese texto que es la realidad.

Lo que yo sospecho es que la realidad no tiene una gramática formulable. Cuando nosotros decimos que es un texto decimos que lo que uno persigue ante cualquier elemento de la realidad es una transcripción y una traducción; es convertirlo en texto, es reconocerlo. Pero, para convertirlo en texto, tiene que haber allí un elemento que lo permita; y ese elemento es lo que llamamos también, por traslación, el texto.

Recuerdo ahora una línea de Henri Michaux que decía: "También traduce al mundo quien pretende escapar de él." También enfrenta la realidad quien intenta escapar de ella. Quien escapa del mundo quiere eludir la realidad para reencontrarse con ella.

Eso es tan real como aquello de que quien niega la metafísica es un metafísico. En estos días, hablando de Nicanor,* se dijo algo de eso; porque aparentemente (en algún texto por allí) Nicanor aparecería como un anti-metafísico. Y como a Nicanor le gusta tanto el prefijo anti... Pero la antimetafísica es una metafísica. Lo que dice Michaux entra en esto. Escapar de la realidad o del texto de la realidad es un reconocimiento de ese texto.

V

Un cierto carácter aforístico (que lo emparenta, según se dice, con Roger Munier y Antonio Porchia) le confiere a sus textos el tono del enunciado filosófico. Muchos lectores hablan de "desnudez" al conocer su obra. El enunciado filosófico quiere ser la pura expresión de la idea. Pero las ideas son menos que palabras desnudas. La llaneza de las ideas no puede transcribirse. Algunos poetas y pensadores (pienso en Wittgenstein, en Octavio Paz) han demostrado que todo lo que pasa por el lenguaje —y todo pasa por él— es o deviene metafórico. La condena del lenguaje es, por ello mismo, su esencia: es, todo él, metafórico. ¿Ve usted en la poesía elementos que la separen definitivamente de otras disciplinas similares? ¿La sintaxis o el ritmo, por ejemplo?

Tomemos no todas las otras disciplinas, sino una disciplina que parece estar muy cerca y que usted ha rozado recién: la filosofía. A mí me ha parecido siempre una catástrofe la separación radical de lo que llamamos filosofía y lo que llamamos poesía; porque eso significa entonces que si la filosofía es reflexión, si la filosofía es pensar, la poesía debe ser otra cosa que no es reflexión ni pensamiento, lo cual es falso. ¿Cómo recoger lo esencial de la reflexión y del pensar filosófico bajo la forma del pensar metafórico, bajo la forma de la trasposición? A mí me interesa mucho la idea de trasposición: tomar una idea, tomar una situación, tomar una experiencia y cambiarla de nivel; ponerla entonces en un nivel de símbolo, de lenguaje indirecto.

*Esta conversación tuvo lugar el 27 de noviembre de 1991 en la ciudad de Guadalajara. Por esos días, en el marco de la Feria Internacional del Libro, Nicanor Parra recibió un homenaje.

La poesía es siempre un lenguaje indirecto, siempre es una perífrasis. Cualquier lenguaje puede alimentar a la poesía o puede ser absorbido o penetrado por ella. La poesía es un lenguaje que, de alguna manera, supone la síntesis, la confluencia de lo más esencial de todos los lenguajes (y no por ello le falta una identidad propia). Por medio de lo indirecto, y dado el carácter paradójico de la realidad, llegar más directamente a lo que se quiere decir y hacer más directo el proceso de la expresión, de la comunicación. Lo indirecto es lo más directo.

¿Se trata entonces de pensar, de asumir esa condición metafórica e indirecta, esa simbolización de un aspecto de la realidad mediante el lenguaje?

Sí. Yo creo que si hay algo que la poesía no es, ese algo es la explicación, la definición. Es ahí donde se separa de los otros lenguajes y los otros caminos del pensar y del conocer. Es ahí donde yo veo también el obstáculo de gran parte de la poesía: la posibilidad de la caída en el lenguaje directo, en el lenguaje discursivo, en el lenguaje explicativo. La poesía no explica nada, no es respuesta a nada, no enseña nada; lo que hace es venir y crear, aquí, una presencia, una realidad que enriquece la realidad. Suelo repetir algo que muchas veces la gente no entiende y se escandaliza: para mí la poesía es el mayor realismo posible. ¿Por qué? Porque es el reconocimiento no de este aspecto o aquel aspecto o este viaje o aquella perspectiva de la realidad, sino el reconocimiento de la totalidad de lo real.

VI

Guillermo Sucre ha dicho que cualquier libro de Roberto Juarroz podría ser el primero y cualquiera el último. Los analistas se perderían buscando "progresión" en su obra. Pero, ¿no es de cualquier modo un espejismo la progresión? ¿No se descubren siempre aspectos distintos del mismo objeto —o el mismo aspecto desde distintos ángulos?

Yo creo que eso es exacto; pero eso, creo también, constituye una armonía con la naturaleza misma de la realidad. La realidad es siempre la

misma y siempre es distinta; es una variación permanente de lo mismo. Buscar progresiones cronológicas o un progresivo acercamiento a algo no me parece legítimo. Simplemente, en un momento dado, se produce la apertura; y en esa apertura no hay una progresión en el sentido de los negocios humanos, no hay un desarrollo, no hay una productividad creciente...

Ni una mejora en la efectividad.

Nada de eso. Puede haber algunas variantes, pero de índole operativa; variantes circunstanciales, secundarias, periféricas: intentar una manera nueva de decir algo, una nueva estructura, una nueva posibilidad de contrastes. Pero eso no es una progresión, es siempre lo mismo. Reconocer que lo mismo es siempre diferente. Todo cambia en el instante que sigue, en el siguiente minuto —pero eso no es una progresión, es un carácter o condición de la realidad. La misma condición que para mí tiene, en lo fundamental, la imagen poética, el lenguaje poético, la palabra poética, que no significan una cosa sino muchas a la vez. Es uno de los laberintos que extravían a los lectores no advertidos; lo que el gramático, el lingüista o el retórico llamarían polisemia. Robbe-Grillet dijo una vez, en una conferencia en Buenos Aires, algo que me parece muy real, muy cierto: que la polisemia del arte —la polisemia de la poesía, diríamos nosotros— responde al hecho sustancial de la polisemia de la realidad. La realidad no aparece como algo que imponga un sentido, que tenga una verdad única (no me gusta mucho la palabra verdad); no tiene una interpretación unívoca. Esa polisemia de la realidad es una polisemia que la poesía recoge. En la obra poética hay una plasmación de esa polisemia, y las variaciones son circunstanciales. No hay una progresión, no hay una maduración; lo que hay, sí, es una invención permanente... Pero, usted, a la creación o a la invención, ¿les llamaría “progresiones”? Cada momento de creación, cada momento de invención es único, por más que lo sostenga la experiencia infinita.

Antonio Porchia hizo alguna vez una declaración parecida a la que ya cité de Guillermo Sucre. Porchia dijo: “En estos poemas cualquier palabra podría ser la última, hasta la primera.” Porchia se refería, con todo, al silencio que acecha antes y después de cada palabra en los poemas de usted. “Dividendos del silencio”, dice en Quinta poesía vertical.

Porchia fue muy generoso con eso que escribió alguna vez. Eso está ligado para mí a otras cosas, como la irremplazabilidad que debe ser propia de cada signo poético. Cada signo poético debe ser intocable; si yo lo toco, produzco un desastre. No es una sacralización del hecho poético, en lo cual no creo. Hay gente que todo lo que sale de su boca o de su pluma es sagrado, es intocable. No, yo lo toco muchas veces; creo en la corrección. Baudelaire dijo alguna vez que la corrección era más importante todavía que la creación; y parece una desmesura, y sin embargo tiene razón. ¿Por qué tiene razón? Porque la corrección comienza en el mismo instante de la creación; porque la creación es una fulminante serie inevitable de elecciones: la elección de cada palabra, de cada matiz. Es un proceso infinito y, al mismo tiempo, vertiginoso.

Lo que a mí siempre me ha preocupado es lo que sobra en la poesía, lo que puede ser remplazado. Lo que puede ser remplazado debe suprimirse. Lo que se puede decir de otra manera (esta es una idea de Eliot) hay que decirlo de otra manera. A la poesía le queda el infinito de aquello que no puede decirse de otra manera.

No hace mucho tiempo que usted me hablaba de un proyecto algo añejo: elaborar una Ultra-antología de poemas, conservar únicamente los núcleos sin los cuales el poema se derrumbaría. Hablábamos también, por lo mismo, de poetas como Paul Celan o José Ángel Valente, que al parecer se acercan (corrijo: se acercó el primero, se acerca todavía el segundo) a la desnudez, a la llaneza del núcleo...

A evitar las sobras en el poema. A evitar el poema de goma, el poema que se estira; lo repetitivo sin necesidad en el poema. Fíjese que es algo que hacemos naturalmente. Cuando usted lee un texto, si tiene la

buena o mala costumbre (para algunos es mala, para mí es buena) de subrayar, usted marca algunos pasajes. Rara vez puede marcar un poema entero. Pero aun dentro de esos poemas excepcionales, si usted se esmera, si usted insiste, va a marcar una línea, va a marcar dos líneas. Esas líneas son las que enseñan la esencia de la poesía. Es una tentación casi diabólica, pero (por otra parte, y por lo mismo) muy atractiva, muy apasionante: el llegar a un poema construido con esas líneas que no se pueden suprimir. Cuando Porchia dice aquello de que en estos poemas cualquier palabra puede ser la primera o puede ser la última, está diciendo precisamente algo de eso. Que de alguna manera nos hemos acercado, dentro de las relatividades humanas, a un poema hecho de líneas, de momentos, de signos que no se pueden suprimir.

VII

El punto final es uno de esos signos, porque sugiere la continuación, la no-cancelación del texto. Y es costumbre finalizar una entrevista hablando de cosas menos trascendentes. Tal vez le gustaría decir algo acerca de sus libros de próxima publicación o de sus más recientes publicaciones.

No sé si me gustaría; sé que a usted le interesa y yo sé lo voy a decir. Acabo de publicar la *Duodécima poesía vertical*; hay un proyecto de edición de obras completas en España; una serie de antologías y traducciones por aparecer en distintos países (en este momento hay una en España, hay otra en Estados Unidos, hay otra en Portugal, hay dos en Francia).

Yo trato, por lo que hace a la publicación y a la difusión, de no preocuparme demasiado. Una vez, hará de esto un par de años, o dos años y medio, me invitaron a un festival internacional de poesía en la India. Y entonces a algunos críticos de mi país les llamó la atención el hecho... ¡Claro! ¡Es un país tan distante, es un país tan distinto! Uno de ellos me hizo una entrevista, y al final, como pregunta de remate: Bueno, y ahora usted tiene un reconocimiento, y qué se yo (Rilke decía que la fama era un malentendido), dígame, ¿qué es lo que le importa más? Yo recuerdo esa respuesta, de esas que no se meditan mucho, que en el momento

le nacen a uno por necesidad y *a posteriori* resultan confirmadas. Le respondí: "Lo que más me interesa es el pequeño poema que puedo escribir esta noche o mañana." Sigue siendo igual. Más que las ediciones, más que las críticas, más que la difusión, más que todo este infinito andamiaje de la publicidad moderna, importa el pequeño poema que tal vez pueda escribir esta noche o mañana.