

La poesía es nuestro más divino pugilato en lo oscuro

Por [Alpidio Alonso-Grau](#)

Con Roberto Manzano uno puede pasar días enteros hablando de poesía. Más de una vez lo he hecho, de tal manera que, en cierta medida, el intercambio que aquí propongo es también fruto de la amistad. Resulta tanto de años de disfrute y diálogo secreto con su poesía, como de muchos momentos de gustosa y fecunda conversación.

Comenzó a escribir cuando era todavía un adolescente que apenas había dado unos pasos más allá del ambiente rural y pobre donde se crió. Desde entonces, mucho más que un ejercicio profesional, la poesía ha sido en él una pasión que ha signado cada uno de sus actos. A sus 65 años, esa pasión permanece intacta, como intactas continúan la avidez de lecturas y de creación en quien insiste en considerarse un aprendiz, aun cuando —a fuerza de habérselo leído todo y de haber escrito algunos de los libros más significativos de la poesía cubana de las últimas cuatro décadas— ha llegado a ejercer un magisterio que muy pocos le discutirían y es, desde hace rato, uno de los poetas más seguidos y respetados por los jóvenes en nuestro país.

¿Cómo llegaste a la poesía?

Realmente no sé si he llegado. El problema es el siguiente: el verbo llegar sugiere, de alguna manera, ocupar un sitio después de una marcha específica. Y ahí es donde comienza la incertidumbre. Porque resulta que en términos heurísticos la poesía es un arte que tiene dentro de sus principios básicos aprender a desaprender de modo sistemático. En poesía el que aprende algo (una metódica de abordar la realidad, el mundo interior, los instrumentos expresivos), lo aprende situacionalmente, en correspondencia con una suma de variables tan descomunal e intransferible que no puede ser reeditada como experiencia si la comunicación está regida por la autenticidad, y que constituye el acto mismo de escribir el poema. De ello se deriva que uno sedimenta, hay que reconocerlo, pero que a la vez se encuentra en absoluta inocencia ergonómica antes de la situación creadora. Esto parece paradójico, y realmente lo es, como la mayoría de los fenómenos complejos, porque antes de cada poema uno sabe lo que hemos aprendido en los precedentes y no sabe apriorísticamente para la ejecución del nuevo. El que entra al poema nuevo como si ya hubiera llegado algún día a la poesía, marcha hacia su espacio simbólico sin ocuparlo legítimamente. Lo que convierte al poema en una experiencia de inalienable incorporación humana es la sabiduría que se adquiere en él a través de la más estremecida indefensión. He aprovechado la probable ambigüedad de tu pregunta para compartir agudas inquietudes de cómo uno trató y trata de llegar permanentemente a la poesía. Sé que indagas por los primeros gestos de ese movimiento vocacional. En mi caso llegué porque vi esa práctica entre mis mayores. En otra parte he explicado que pasé de la poesía oral a la escrita, de la anónima a la autoral. Agradezco que me haya sucedido esto, porque es su decurso natural. Una evolución de tal naturaleza implica que uno llega a amar simultáneamente la tradición y la ruptura, lo que la poesía tiene de voz y de página, de estirpe y de individuo, de naturaleza y cultura, de lengua materna y extranjera, de nación y mundo, en una unidad genuinamente productiva, sin transgresiones baldías y sin rebeliones

empobrecedoras.

¿Te sientes parte de una generación o piensas que es algo sin importancia?

Indudablemente no es algo que carezca de importancia. La tiene: enorme. Imagínate, son todos tus compañeros biológicos de camino. Aunque sé que cuando utilizas la palabra generación estás poniendo la mirada en otras propiedades de ese conjunto, de todos modos no hay quien escape a esa confluencia de lo corporal y lo temporal. Los estudios historiográficos de la literatura, con sus presupuestos cronológicos, jerarquizaron mucho entre nosotros este concepto. Le resultaba muy cómodo a los académicos: en principio, ya contenía la idea de sucesión, lo que facilita la exposición docente. No podían abstraerse de la atmósfera de conflicto que siempre está presente en el proceso literario, pero se la adjudicaban enteramente a lo generacional. A mi juicio, la categoría tendencia es la polea motriz del proceso literario. No generación, sino tendencia. Lo que sucede es que hay tendencias que se tiñen generacionalmente con vigor. Lo generacional siempre está presente en el proceso literario, pues resulta un vector material de cualquier población, pero las tendencias son las que ofrecen carácter agónico al campo literario. Una generación puede constituirse como una tendencia evidente, o puede alojar dentro de sí varias tendencias, o una tendencia determinada establecer alianzas de diversas generaciones. Por ejemplo, la tendencia coloquialista en Cuba es obra de varias generaciones, la generación de los ochenta posee varias tendencias internas, aunque una de ellas haya sido la más visible, pues tuvo una fuerte capacidad de gestión pública. Hay factores, conscientes e inconscientes, dentro de la propia literatura y fuera de ella, que rigen cómo reaccionará el proceso literario de modo concreto, y el carácter y la duración del paisaje estilístico que nos será inculcado como único por determinados intereses hegemónicos. En mi caso personal, me sé parte de una generación literaria, vale decir, identifico contra quiénes reaccioné al incorporarme y a los que irrumpimos juntos o con mucha afinidad: es el estado estético primario, que luego evoluciona o involuciona, según las decisiones personales de cada uno de los participantes en el nuevo desplazamiento de la sensibilidad.

¿Has pertenecido a algún grupo literario? ¿Qué papel le concedes a ese tipo de alternativa dentro de nuestra vida literaria en los últimos años?

Pertenecí a grupos que no sabían que eran grupos. Al no tener conciencia de pertenencia, sólo he visto con absoluta claridad la delineación identitaria que poseían a la distancia. Muchos de sus miembros ya han muerto o peinan canas, y se asombrarían si se les mancomuna con otros y se les rotula de determinada manera. Por ejemplo, puedo detallarte lo que va dicho, para que no quede en generalizaciones, recorriendo mis incorporaciones primeras: en el Ciego de Ávila de principios de los setenta se formó rápidamente un grupo en torno a ciertas implicaciones estilísticas y temáticas, pero no supo —por ignorancia y limitaciones de sus miembros, entre otras muchas razones que tienen que ver también con la política cultural— comportarse con eficacia colectiva; en la Isla de Pinos de los límites entre finales de los setenta y principios de los ochenta, ciertas concurrencias de época aglutinaron jóvenes poetas de mucha afinidad estética, pero el sentido de pertenencia a un grupo artístico específico nunca llegó a cuajar verdaderamente; cuando entré a Camagüey a principios de los ochenta aún sobrevivía el grupo local de la poesía de los setenta, pero no poseían ni la más remota sensación de autonomía grupal, sino que dependían institucionalmente para su desarrollo individual. Hay que reconocer lo siguiente, como una limitación extraliteraria más que de individuos o grupos: era casi absolutamente imposible, dadas las suspicacias políticas en boga, fundar algún grupo

autónomo de creación, sobre todo en una provincia. A partir de la mitad de los ochenta hasta los noventa surgió una nueva generación principañera, que a todas luces se vislumbraba como un grupo trascendente, pero que las circunstancias abortaron rápidamente, y que me incorporó a su quehacer desde el olvido en que me encontraba. Aunque no me correspondía por edad, es el grupo literario con el que he tenido más profundas y sostenidas relaciones artísticas. La existencia o no de grupos, la mecánica interna de los mismos, sus relaciones con el campo socioartístico y el Estado, son aspectos de enorme complejidad, que no puedo desarrollar en detalle por el espacio disponible. Tengo mis ideas al respecto, extraídas no del saber culturoológico traducido, sino de mi propia vida como creador, en un aprendizaje de la vida literaria que me ha costado décadas enteras de incompreensión y olvido.

Sin embargo, aunque parezca contradictorio, los grupos literarios en Cuba en los últimos cincuenta años han jugado un papel nada desdeñable, sobre todo como propulsores o neutralizadores de tendencias. En las afirmaciones anteriores me refería a mi circunstancia estrictamente personal. Pero si uno toma la vida literaria desde el mismo triunfo de la Revolución puede visualizar (obsérvese que digo vida literaria, no literatura), después de apartar todas las máscaras y manipulaciones propias de las luchas estéticas que no pueden librarse abiertamente, grupos que pugnaban por la toma del poder cultural. No se han descrito estas batallas en detalle, porque entre nosotros no hay estudiosos de la sociología de la vida literaria. Se sabe bastante respecto a las reacciones frente al poder político e ideológico, pero muy poco de cómo reaccionaron los artistas y escritores entre sí ante las nuevas circunstancias. ¿Cómo se dirimieron las diferencias estéticas precedentes en el nuevo marco? ¿Cómo se redistribuyó el poder simbólico? Los grupos, como cabezas visibles de las tendencias, se encargaron de redistribuirlo subrepticamente. Esa redistribución se libró mucho más extraliterariamente que literariamente, dada la temperatura epocal. Vale decir, las disputas estéticas, que podían parecer mezquinas en medio de aquellas incandescentes circunstancias, se cobijaron rápidamente con el árbol de ideas que emanaba de las propias coyunturas. Varias tendencias se movían en el escenario, pero la que salió triunfante fue la coloquialista, que traía una mayor carga de correspondencias con el instante histórico. Surgidas después del triunfo revolucionario, nuevas tendencias han aparecido en los años setenta, en los ochenta, en los noventa, desplegándose generalmente por décadas, como si las poleas internas de la vida literaria se hubieran acelerado al convertirse ya la velocidad del siglo en un ingrediente orgánico de la sensibilidad. Cada una de ellas ha tenido su peculiar rostro, pero sería muy largo detallar todas esas mecánicas de lucha y convivencia, aunque verdaderamente resultaría esclarecedor y útil contemplar en su verdad profunda esa conflictuada evolución. Sólo agregar que me he referido más bien a los grupos que pueden ser exactamente solapados con tendencias estéticas, y no a los que a la sombra de éstas, o fuera de ellas, se establecen —algunos generacionales, pero otros integrados por creadores de todas las décadas— para disfrutar determinadas prerrogativas que ofrece el poder cultural.

¿Qué poetas sientes que han influido más en lo que has escrito, a quiénes consideras tus maestros?

No todos los que he leído, pero sí todos los que he releído. He releído a Walt Whitman, Federico García Lorca, Antonio Machado, Pablo Neruda. José Martí es para mí palabra sacra. La Biblia y César Vallejo no se me agotan. Tampoco Rabindranath Tagore y Saint-John Perse. Ni Gabriela Mistral y Miguel Hernández. Me atraen poderosamente los poetas antiguos de todas las naciones. Me fascinan las grandes creaciones colectivas, de carácter anónimo, tanto en prosa como en verso. Mis lecturas buscan preferentemente poetas-raíces, no

poetas-bengalas. He de reconocer con honradez que disfruto un poco más los libros que son catedrales de la imaginación y el espíritu, y un poco menos los que son expedientes clínicos o almacenes de estados de ánimo. No menciono todos los que he leído, ni a todos los que releo aún con mucha asiduidad. Estos últimos me acompañan como un arca y un espejo. No trato de ser como ellos, porque es imposible, pero me siguen transmitiendo un vasto deseo de escribir, de ahondar, de ser mejor, de aspirar a lo grande. La imagen que tengo de ser poeta se me ha configurado penetrando en sus insondables depósitos, de inagotable belleza espiritual. No son literatura para mí: están más allá de lo que nombramos habitualmente como arte o cultura. He tenido y tengo muchos maestros. Aprendí desde temprano la importancia en el arte del aprendizaje por modelos. Y de que los modelos deben ser diversos, y a veces hasta encontrados, para que la apropiación se libere rápidamente de cualquier tutela empobrecedora. Pero que no pueden ser nunca famosos de última hora, y mucho menos los que irónicamente llamamos de aeropuerto, pues no se poseen certezas de su grandeza real. Cuando la naturaleza de nuestra psiquis abunda aún en rica y dúctil cera, en los períodos de formación artística inicial, es de una utilidad incalculable tener encuentros sistemáticos con los gigantes de la expresión y del espíritu. Es como si el joven artista partiese de casa con su morral al hombro y fuera encontrando a lo largo del camino a esos cíclopes sucesivamente. Por eso he sostenido siempre que en las escuelas de arte que, bajo el sofisma de actualizar las enseñanzas, vuelcan todo el estudiantado hacia la última manera hegemónica, cometen un genocidio vocacional. El joven artista va camino a su sueño, y la responsabilidad social consiste en situarle en orden y atractivamente la práctica histórica de los gigantes. Pero bueno, ya sabes que los poetas hemos sido expulsados de las escuelas de formación artística. Corremos más riesgos aún que los restantes creadores, pero también podemos ir más lejos, según tengamos buenos o malos detectores íntimos. También nos podemos demorar más en aprender algunos algoritmos históricos, o en deformarnos nosotros mismos con ciertas escogencias personales de qué es un titán creativo. La formación de un poeta es terreno que toda la pedagogía sistematizada del mundo desconoce absolutamente. Eso es lamentable, pero también nos da la oportunidad de seleccionar nuestros propios caminos de autoformación. Uno de los principios básicos de esa autoformación, entre los muchos que reclama actividad tan compleja, es determinar bien sobre qué modelos colocar los ojos. Ha de tenerse un buen calibrador de alturas, pues la época y los intereses estéticos y políticos en boga propondrán continuamente espejos que no siempre exhiben legítimo resplandor. Si no gozan de genuina magnitud, no son magnos, vale decir, homagnos, según el decir martiano. Hay que enseñar a los artistas incipientes a escoger homagnos, porque en los modelos que interioricen se juegan su destino. Todo JÓveno debe apropiarse críticamente sus Homagnos. Doy gracias a la vida por haber encontrado tempranamente esos maestros, y otros muchos. Si he alcanzado algo ha sido por ellos, y lo que he dejado de alcanzar es toda mi responsabilidad. O no tenía fuerzas para esa meta y caí, o no extraje de ellos lo que a todas luces han demostrado con sus obras. Pero a través de mi ya larga utopía artística no les he quitado de encima los ojos, pues siento un placer especial en mirar hacia lo alto.

¿Qué poetas cubanos de los que viven en el exilio te interesan más, cuán atento permaneces a lo que escriben?

Es muy difícil mantenernos informados de cuanto escriben los poetas cubanos en el exterior. En los últimos años hemos ganado bastante en información de obras y figuras, sobre todo de los que ya habían comenzado aquí su carrera literaria. Pero las lagunas que poseemos son enormes. En ocasiones sólo tenemos la imagen de sus períodos de creación antes de partir, y

la actualización nos es imposible. Preguntamos a los viajeros, leemos con avidez lo que circula entre amigos o se publica en Cuba, pero nos resulta claro que no tocamos sino un segmento, astillado y mínimo, del derrame planetario de la poesía cubana de hoy. Desde siempre fuimos una cultura americana de carácter atlántico, lo que nos inclinaba a traer el universo a casa y a llenar de imaginación los lugares del mundo más insospechados. No repetiré la historia conocida de las escisiones políticas, que tanto afectaron y afectan aún el contacto recíproco, sino que insistiré en lo que parece que cada día se irá perfilando más: la poesía de nuestra comunidad histórica como una sola, pues Cuba es, como bien la imaginó el origenismo, una isla infinita, indivisa en el cosmos. Ante la dimensión más concreta de la pregunta me puse a listar los poetas que conozco personalmente o sólo de nombre que viven en el exterior. No establecí diferencias entre los legitimados ya dentro o fuera del país y los que escriben obsesivamente fuera de todas las trifulcas estéticas o de otra índole. Me asombré del número, de la dispersión geográfica, de la variedad de búsquedas, del espectro de actitudes que toman. Por lealtad con ellos dejo la respuesta sin nombre alguno, y espero que este hermoso ejercicio del espíritu que resulta ser la poesía (¿quién dijo que sólo era ficción?) cada vez más se ampare a la sombra de Hermes, el dios de la comunicación, el tendedor de puentes.

Casi todos tus libros se han publicado muchos años después de haber sido escritos. ¿Obedece esto a circunstancias de la vida literaria o es el resultado de una decisión propia?

En realidad, se juntan ambas cosas. Unos libros se demoran por mí, y otros se demoran contra mí. Canto a la sabana se demoró veintitrés años, pero puedo jurar que no fue por mí; La piedra de Sísifo veinte años, y aunque no dejé de probar suerte enviándolo a diferentes concursos, sé que se demoró por mí, pues anhelaba continuar un texto que realmente ya estaba cerrado: estuve años estudiando cómo proseguirlo hasta que adquirí conciencia de que el texto rechazaría enérgicamente cualquier agregación. La vida me impuso desde joven el método de esperar un tiempo prudencial entre la escritura y la publicación. A veces el segmento es más largo o más corto, pero he aprendido que es bueno poner tiempo entre estos dos puntos del proceso. Esa espera debe ser crítica, volviendo y volviendo al texto, reactualizándolo en lecturas íntimas. No es un intervalo para que duerma como la marmota, sino para trabajar con él en lo oscuro como el castor. Rara vez se tiene un método único, que pueda servir en todos los casos: en poesía cada poema y cada libro necesitan, más allá de los procedimientos de trabajo que uno ha acumulado en una prolongada práctica, instrumentos muy particulares que se encuentran en relación con sus maneras y cosmos específicos. Todos los que se han ocupado seriamente de la psicología de la creación poética, desde la antigüedad hasta hoy, afirman que no es bueno socializar un poema que tiene la fecha de ayer o un libro que se escribió tan sólo tres meses antes. Lo negativo no es que el creador demore por razones intrínsecas el conocimiento público de lo que ha construido en silencio, sino que el silencio público sea empleado —consciente o inconscientemente— para demorar o estorbar el conocimiento de lo construido.

Te he visto simultanear la escritura de libros muy diferentes, trabajar en varios proyectos poéticos a la vez. ¿Sigues algún método fijo para el trabajo o te dejas llevar por los estados de ánimo a la hora de sentarte a escribir?

Tengo mis propios métodos, adquiridos en la práctica personal y en la lectura de cómo grandes creadores ejecutaron sus obras. Me fascinan los libros donde los supremos artistas, de cualquier manifestación, cuentan sus experiencias de trabajo. He leído muchos testimonios de ese carácter, y he sometido siempre a análisis mi propio proceso. Extraigo regularidades de

todas esas vivencias ergonómicas. Como ves, los estados de ánimo me influyen, claro está, pero no son mi única plataforma de trabajo. Dada la peculiaridad del trabajo poético no se puede deducir un método universal, factible para todos los temperamentos y asuntos, aunque sí muchas regularidades que poseen la suficiente generalidad como para ser convertidas en principios apreciables, y que en manos de determinado creador pueden perfectamente adquirir un rango metódico. En mi juventud, a raíz de terminar un poema extenso, me sucedió un lapso estéril, que me engendró cierta angustia: lo rebasé al leer casualmente una entrevista realizada a Hemingway en que el famoso narrador estadounidense contaba que no terminaba un día de trabajo sin tener escrito el párrafo inicial del día siguiente. Comprendí rápidamente todas las consecuencias de dicho método, y lo puse de inmediato en práctica, adaptado a mis peculiaridades como poeta. El poema extenso en plena juventud me había agotado cosmovisivamente: el egreso había sido casi semejante al ingreso, según la elaboración subjetiva acumulada para aquella área de la realidad tratada. Deduje, casi por gravedad lógica, la siguiente regla ergonómica: sin ingresos no hay egresos. Pero puesto a pensar en el asunto (los poetas no sólo dedican tiempo a emocionarse, según creen los aficionados) comprendí que el recurso hemingweyano podía usarse más literalmente, y desde entonces no culminé una colección si ya no tengo planificados los esbozos de otras varias, que avanzan paralelamente, sólo que en diferentes niveles de porcentaje de ejecución. Son experiencias complejas, que tienen que ver con el taller íntimo que los poetas con mucha frecuencia no revelan jamás, unos porque actúan según el principio de la caja oscura, que consiste en asociar una entrada con una salida sin preocuparse por la cadena interna que las une, que es el propio de todos los usuarios intuitivos de la cibernética; y otros porque, aunque someten al proceso íntegro a alguna investigación personal, quieren conservar el aura inefable que tiene el ejercicio de la poesía, en una vieja actitud característica del gremio. En mi caso, considero un deber también contar, a quien se interese por ello, algunas generalizaciones que he extraído de una práctica que ya tiene un poco más de cincuenta años.

En uno de tus Pensamientos libres se lee: «Siempre voy, como si fuese un niño, diciendo adiós a los más diversos cautiverios, y buscando zonas de cálida redención». Y antes, en Tablillas de barro: «Creación, tan urgida de caos (...). Tolerada simetría, cuya perfección abruma (...)». Tras afirmaciones como esas, y a pesar de que muchos de los libros que mayores reconocimientos te han deparado se basan fundamentalmente en el uso del verso libre (en el versículo largo, casi en la prosa), insistes en el cultivo de la rima. ¿No es un contrasentido? ¿Qué potencialidades encuentras en el empleo de la rima y de las llamadas «estrofas clásicas» en el ámbito de la creación poética actual?

Siempre amé la pluralidad de formas. En algún poema lejano canté a la diversidad de herramientas. La pobreza ha sido el signo material de mi vida, de mi biografía exterior, y en mi poesía, que es mi biografía interior, quiero que se encuentre desplegada la abundancia. Vale decir, la sinergia, el dinamismo del espectro total en el eje mismo de la andadura. Escribir poesía es una pequeña posibilidad de crear mundos, como Dios. Aprovechando esa oportunidad única junto, no separo; incluyo, no excluyo; abundo, no escaseo. No soy de los que amanecen y envejecen en el arte trazando las mismas líneas y pautando las mismas notas. Puede que estén hablando hoy de algo diferente de lo de ayer, pero lo dicen con los mismos utensilios del primer día. Si eso es tener estilo, nunca he querido tener estilo. Para mí, el estilo es un diferencial subjetivo. Puede que con los demás, pero sobre todo con uno mismo, para dar mejor con lo que uno mismo es, que tiene mucho que ver con los demás. Mi visión del

arte es morir y resurreccionar, en un ciclo que sólo descansa con la transfiguración de la muerte. Tengo aprendido que el arte es una mezcla rara de aprender y desaprender. Sabes cada vez más, pero ante la nueva obra sabes y no sabes. El estado alcanzado en tu mundo interior te proporciona la posibilidad de alcanzar otros estados, y los poemas son como llaves que te permiten entrar en estados nuevos sumando los anteriores. Siendo el poema un polígono tan extraño, en que te juegas todo tu mundo interior, cada vez tienes que entrar con nuevas llaves, porque la fluencia de tu alma te cambia de continuo los picaportes de sus inagotables puertas, pero sin olvidar ni una sola de las llaves empleadas, porque hay un pasado que no se va nunca y que es la ganzúa universal del presente para operar el futuro. En alguna parte escribí que toda creación es un caos que se organiza de continuo. Esta actitud cosmovisiva, que late en la raíz filosófica de mi poesía, me inclina —mejor, me obliga— a sumar y bruñir mi pañol artístico. Porque no soy de los que se adscribe a un idiolecto en boga, venga de Guasimal o Nueva York, y cumple con militancia despótica sus dogmas expresivos. Creo en las personas artísticas, no en las corrientes artísticas. Tampoco me adscribo a la mirada ultimista, que considera expulsable lo de ayer porque acaban de bajar por la escalerilla del avión unos nuevos vocabularios o modos de desenvolver la línea lírica. Me he detenido en la actitud general para que se aprecie la cosedura que hay entre los fragmentos que citas y las preguntas que formulas. Considero que el pensamiento silábico de la poesía se necesitará siempre, aunque se añadan cada vez mayor número de exploraciones en otros sentidos. La sílaba es la célula acústica del idioma. No es enteramente sígnica, pero es la primera agrupación para sustentar lo sígnico. Es como la molécula del enunciado. Y la práctica histórica de los hablantes en sentido general ha acumulado un saber sobre sus intensidades y armonías. Y los poetas han regulado y encontrado sus álgebras más sensibles. Hoy día en Cuba cohabitan —debemos alegrarnos mucho de que exista esa convivencia instrumental— el rigor de la pauta silábica y la ausencia de esa pauta. Aun debemos alegrarnos más cuando vemos que también entre los más jóvenes se ha establecido esa convivencia. Está bien surtido el pañol artístico de la actual poesía cubana. A veces los operarios son ortodoxos en el herramental escogido, y en otras se comportan con rico eclecticismo. A la larga la cultura cubana completa, no sólo su poesía, tiene una raíz ecléctica. Los fundadores de su pensamiento nos han dejado esa actitud como productivo legado. Considero que en ciertas ocasiones expresivas el pensamiento silábico alcanza zonas vedadas para el pensamiento de la línea libre, y en otras el pensamiento de línea libre entra en zonas cuánticas a donde puede costarle mucho trabajo entrar al pensamiento silábico. Prefiero que las herramientas todas estén en el pañol, y que los poetas, según las necesidades de su mundo interior y la sabiduría que alcancen en la representación artística de ese mundo, empleen unas y otras, según las potencialidades de cada una de ellas, en un despliegue electivo que conserve y extienda nuestro eclecticismo esencial.

En tu opinión, ¿cuáles síntomas revelan que un texto está asistido por la poesía?

Las valoraciones de los poemas se despliegan en nombre de la poesía, pero en ocasiones en realidad se atienden para juzgar otros fenómenos de la vida poética. Por ejemplo, el poema puede ser altamente valorado porque dice algo que está callando la información oficial; porque tiene la marca estilística de alguna tendencia poética específica que se quiere introducir; porque es portavoz de algún grupo o sector que desea expresarse socialmente; porque encarna de alguna manera un cambio de canon que la crítica aspira a aupar; porque pertenece a alguna firma que se desea legitimar o celebrar por su posición decisoria; por un espectro de

razones que sólo quien se encuentra al tanto de los detalles del campo puede leer entre líneas con suficiente eficacia. En la vida social todo lo objetivo cruza por lo subjetivo: mucho más cuando la producción es enteramente subjetiva y exige un adiestramiento especial para el reconocimiento de los verdaderos valores, más allá de la pululación bulliciosa de las diletancias y las tonalidades arbitrarias de los gustos. Lo más importante de todo es que a través de esa oscura trama los verdaderos poemas avanzan, aunque a veces tengan que esperar que pasen primero hacia el podio los poemas bajo contraseña o aparezca el público lector que realmente les pertenece. No siempre los buenos poemas atraviesan con éxito esa red espesa, pero si alcanzan a documentarse, para sostenerse de alguna manera en el tiempo, tal vez puedan abrir mañana sus párpados y sacudirse el polvo diferido del destino. Y por suerte muchos buenos poemas son reconocidos de inmediato y se desplazan incólumes en su gloria. Así que en la vida literaria la contaminación está a la orden del día, y es por ello que en ocasiones puede calificarse positiva o negativamente el mismo ambiente, según los prismas y escogimientos de que se parta. Cuando en el campo hay un público lector bien educado y una crítica muy atenta y equilibrada, la contaminación baja y pueden aparecer mejor definidas las jerarquías, pero nadie puede evitar las infaltables injusticias, pues tampoco se impiden en el campo general de la sociedad. Por lógica simple, si falta adiestramiento al público lector y la crítica atenta y equilibrada no aparece, aumenta proporcionalmente la aleatoriedad y la contaminación. ¿Cómo se puede guiar entonces alguien movido por el deseo de la justicia para discriminar los gatos de las liebres? No hay ninguna técnica posible que se le pueda ofrecer al interesado, como los lapiceros que diferencian el dinero falso del legítimo. Sólo se puede confiar en una formación profunda adquirida a través de los más altos maestros de la poesía en todos los tiempos y espacios. Lo que hay que tener elaborada, como un mecanismo intuitivo de aprehensión, es una conciencia estética nítida y equilibrada. No se puede llegar al poema que se quiere examinar sin una sedimentación muy educada. Tiene que haber mucho consumo anterior, y siempre de lo más alto y comprobado históricamente, con suficiente consenso general humano: la sensibilidad ha de estar ajustada a los valores imponderables de la poesía. Y ser capaz de tomar íntegra la pieza que se acaba de oír o leer y lanzarla críticamente contra los arquetipos históricos. Por supuesto, nadie concientiza este proceso como aquí se cuenta, pues la aprehensión estética ocurre a una velocidad pasmosa, y el número de analogías y oposiciones que se establece no hay central cibernética que pueda remedarla. Y es de tal naturaleza la intuición poemática que moviliza todos los ingredientes del alma, y uno tiene también una escala para medir el impacto emocional del buen poema. A través de ese centelleo millonario de signos entonces uno se conmueve y dice: Qué poema. Y ese estado inconmensurable es lo que llamamos poesía en el sentido estético del término, sin que nadie se atreva jamás a definirla, aunque estemos dotados para reconocerla de algún modo, más allá de nuestras mezquindades artísticas y humanas.

Has reflexionado mucho sobre la poesía y en poemas, ensayos, artículos y entrevistas, has ido dejando el rastro de una poética propia. ¿Podrías exponerla brevemente?

Es una pregunta muy difícil. Si una poética es una visión especial, de carácter ergonómico flexible, que acompaña al creador en su ejercicio de la poesía, considero que es inevitable y provechoso desarrollarla; si no es así, si en realidad se comporta como una cartilla o una fórmula de cómo desenvolver siempre con supuesta eficacia las cosas, considero que debe uno abandonar de inmediato una visión tan esterilizante. Si es lo primero, y no lo segundo, no creo entonces que se pueda en buena ley sintetizar en un párrafo, por muy extenso que sea:



es una mirada permanente, de carácter dinámico y proteico, que se acendra y rehace en cada ejecución plasmadora, en cada prospección imaginativa, como una función de la expectativa creadora frente a la probable modelación del mundo en la imagen sujetándose a lengua. Una buena poética es una guirnalda íntima de hipótesis productivas acerca de qué es la poesía en uno, de cómo uno debe encarar sus deberes vocacionales según la naturaleza de las materias escogidas, de cómo se ha de cumplir la objetivación de nuestra subjetividad para que se materialice la utopía expresiva dentro de los valores ideales que se persiguen. Precisamente en ello radica el error histórico profundo de todas las vanguardias artísticas, lo que así se llamó y se vuelve a llamar cada día en la historia de nuestro arte, pues lanzaban a priori, para todos y de forma definitiva, una visión y una metódica de carácter supuestamente transgresoras concebidas como programas y manifiestos que tenían todas las obediencias de lo industrializado y lo masivo, aquellos aspectos frente a los cuales anunciaba el gesto ser una rebelión profunda. Todavía está gran parte del arte comido de esta vana ansiedad, y todavía se presentan estas actitudes como lo último de lo último. A veces es casi una infaltable etapa entre los artistas que maduran mal su precocidad, con algunas fiebres innecesarias. Desde los centros simbólicos de poder auspician mucho esas calenturas, porque son poéticas que pueden ser rápidamente convertidas en plusvalía y que demoran el ejercicio profundo de una auténtica emancipación. Hay mucho fuego fatuo en las poéticas, y por eso recomiendo extraerlas de nuevo y personalmente de la obra de los grandes poetas que en la humanidad han sido, de la reflexión sobre la propia práctica y de los desideratos de la utopía que hemos sido capaces de elaborar para nuestro íntimo destino artístico.

¿Hasta dónde crees que el justo rescate de Orígenes pudo habernos llevado a olvidar otras líneas (como la neorromántica, por ejemplo) dentro de nuestra tradición poética? En tu opinión, ¿cuánto puede haber influido esto en la relación de la poesía con ese llamado lector masivo? Me parece que no fueron los origenistas los que apartaron definitivamente de la vida literaria a los neorrománticos. Hasta donde sé, los neorrománticos y los origenistas sostuvieron la convivencia, aunque fuera inarmónica y sabiéndose muy diferentes. Los neorrománticos convivieron con los decimistas sin dificultades insalvables. Los origenistas también convivieron con los decimistas sin beligerancias mortales. Entre los origenistas y los cultores de la poesía pura existían afinidades visibles para ellos mismos, aunque cada tendencia conservara su absoluta identidad. La convivencia entre los origenistas y algunos tópicos y actitudes de la poesía negrista y la social ya es otra cosa: exigiría para caracterizarla señalar matices que necesitan una investigación mayor. El romanticismo presente en los origenistas y el de los llamados neorrománticos son de disímil contextura, grado y origen. Ellos lo sabían, aunque en algunos artífices de ambas posturas no fuera suficientemente consciente. Los origenistas tomaron para sí la legitimación de la alta cultura, y el neorromanticismo se apropió de la cultura de masas. El problema no estaba en vivir juntos, sino en quiénes se consideraban legítimamente poetas, con absoluto derecho a formar parte algún día del canon nacional. Los neorrománticos son verdaderamente expulsados de la vida literaria con el paulatino triunfo de la poesía coloquialista, en el orden estético, y la entronización invasiva de la mala política cultural coetánea con esta tendencia, en el orden sociológico. Ambos factores, en correspondencia con la nueva situación histórica, no sólo totalizaron una sensibilidad que era intrínsecamente ajena al neorromanticismo, sino que le eliminaron todo sustento material de difusión y desarrollo. Cuando ocurrió el rescate de los origenistas, ya el neorromanticismo era cadáver estético. Es sintomático de alguna manera que las víctimas más ilustres de aquel lapso hayan sido los origenistas y los neorrománticos. El neorromanticismo sobrevivía a duras

penas, pero sin grupo estético de vanguardia produciendo como tendencia viva y organizada, sino como una secuela de la antigua recepción masiva. Hoy día, bajo el bombardeo sistemático de la vulgaridad y el cinismo, las sobrevivencias neorrománticas son muy escasas.

¿Cuál es tu criterio sobre el fenómeno Buesa?

Buesa fue un extraordinario poeta. Aunque no enteramente de su talento, cada artista es responsable de los caminos de su vocación. Elige sus destinatarios, desarrolla los temas que le son más caros, maneja los instrumentos que considera más eficaces según sus propósitos. Buesa decidió sus opciones, como todos los cantores de este mundo. Dentro de sus opciones no tiene rival. Y cuando en algún instante decide cantar hacia otras áreas su canto posee decoro artístico. Toda la novela de Buesa no es más que una diégesis de las ideologías literarias batallando por la legitimación propia y un sitio en el canon nacional. En ese sentido, Buesa es un termómetro. Dime qué piensas de Buesa y extraeré intuitivamente tus posicionamientos estéticos. Como mismo pasa con la décima. Consideraron desde varios ángulos que para higiene de la poesía nacional Buesa debía ser expulsado estéticamente. Y Buesa no deja de estar ahí, de asomar tenazmente, de irse perfilando ya definitivamente como otra insoslayable figura de la historia de nuestra imaginación. Dicen que Fornaris fue el poeta más editado y leído en el siglo xix. No hay otro como Buesa en el xx. ¿Cómo es posible que una élite sancionadora haya despojado a tantos lectores de un gozo de consumo tan válido como cualquier otro, y que en muchos aspectos podía terminar ampliándoles a ellos mismos su círculo de consumo? Los lectores de Buesa no lo han olvidado, aunque se hayan relevado las generaciones. Cada vez que Buesa tiene una oportunidad y encuentra camino hacia ellos, ellos se le aproximan y se apropian de sus libros. Un creador así tiene las trazas de estar vivo, pues los poetas respiran por aquellos que los leen. Indudablemente no es Guillén ni Lezama, que son los titanes complementarios de un siglo, pero él es también la poesía cubana. Exhibe sus aros de inmortalidad propia, y ellos y otros muchos juntos forman los cromáticos y unitivos círculos del poblado calidoscopio de nuestra cultura.

Has propuesto el término de poesía de la tierra para nombrar al momento poético que en los 70s la crítica llamó peyorativamente tojosismo. ¿Qué fue (qué es) la poesía de la tierra, qué trajeron sus poetas a nuestra literatura?

Trato de definirte, con la mayor justicia posible, lo que sus mismos integrantes denominaron con ese término: la poesía de la tierra fue una de las reacciones más visibles contra el coloquialismo imperante en los inicios de la década del setenta, que se caracterizaba, entre otros aspectos, por una vuelta al lirismo; por la recuperación del vínculo entre naturaleza, historia y cultura; por la estilización del habla rural; por la utilización de la mirada del niño; por la apropiación lírica de determinados espacios reales; por la recuperación de la décima y el soneto; por la búsqueda de una mayor subjetividad en la aprehensión de la realidad. Como germen, no pudo vertebrarse bien, y muchos de sus cultivadores lo fueron en tránsito, y son escasos lo que tienen verdadero sentido de pertenencia. Unos evolucionaron de modo natural hacia otras maneras y asuntos, y otros emigraron rápidamente al constatar que dicha vía no llevaba al éxito. Lo que trajeron a la poesía cubana de su momento no es aún visible, pues falta el cuerpo documental de su entrega más delineada. Espero que la vida me conceda la posibilidad de ofrecer públicamente ese cuerpo, en el que vengo trabajando hace muchos años. Con ello sólo ansío ofrecer a los críticos desprejuiciados más jóvenes el material para que ejerzan el análisis y establezcan las valoraciones pertinentes. Nunca he dicho que esta tendencia fuera mejor o peor que otra: lo único que he defendido es su derecho a haber

existido, aunque fuera brevemente y de forma desvertebrada. Doy fe con mi juventud de que la tendencia existió, así como también la dan otros de mi generación con las suyas. Se trata de una reivindicación de la memoria poética de la Isla, y no de querer reactualizar una posición estética que se transformó proteicamente incluso en la mente de sus propios cultores. Algunos murieron ya, y sus obras quedaron en aquel instante creador; otros viven, pero no han logrado morir y resurreccionar, como es propio de los artistas de largos segmentos vitales; otros subieron desde sus propias raíces hacia nuevos follajes en el viento, y algunos examinadores de superficies pueden no detectar en ellos la presencia embrionaria de dichas cepas telúricas. Es indudable que yo tengo un interés marcadamente personal en todo ello, pero si no lo tuviera me fascinaría saber a través de sus poemas más característicos qué fue la poesía de la tierra cuando uno ve que a nuestro alrededor nadie puede dar una explicación legítima y desprejuiciada de lo ocurrido, sencillamente para ejercer la soberanía mental, tan cara a los creadores de estirpe, pues constituye su dignidad cognoscitiva.

¿Qué figuras (cubanas o no) consideras que influyen más en estos momentos en la poesía que se escribe en Cuba?

No creo que haya ningún poeta contemporáneo cubano, al menos de los que aún viven, que esté ejerciendo algún magisterio o sosteniendo algún área de magnetismo por lo que escriba. Nuestro sentimiento de lo de afuera y lo de adentro, que generalmente ha padecido un equilibrio inestable, conjeturo que ahora se ha desbalanceado un tanto hacia lo exterior. Ya de los últimos clásicos van quedando muy pocos, y los nuevos que lo serán algún día no se encuentran íntegramente visibles, sino disueltos inorgánicamente en la mezcla peleadora del presente. Acaso en los últimos tiempos determinados poetas, por truncarse en plena trayectoria, como Luis Rogelio Nogueras, o morir en trágicas circunstancias, como Raúl Hernández Novás y Ángel Escobar, quienes lograron redondear públicamente una entrega notable antes de desaparecer, constituyan los únicos que se nos han ido convirtiendo en figuras definitivas y atrayentes frente a los ojos. Añade las perezas lectoras que padece un considerable número de poetas, no para leer poesía en sentido general, sino para examinar en detalle la obra de sus coetáneos si no hay ningún ruido legitimador. Además, las circunstancias generales que acompañan dentro y fuera del país a la poesía contemporánea cubana no permiten la visualización de nuevas auténticas figuras que pudieran ejercer un magnetismo estético perceptible sobre las recientes generaciones. Afuera del país (para el que ha contactado con poetas de otras partes resulta una triste experiencia) en abundantes ocasiones la visión de la creación lírica cubana de hoy es tremendamente pobre y prejuiciada, hasta el punto de que la nómina conocida no rebasa los afectados por la mala política cultural, los que emigraron por motivos ideológicos, los clásicos ya evidentes de Orígenes... Las percepciones más negativas pueden llegar hasta a presuponer que ya en Cuba no se escribe poesía de valor. Adentro del país sabemos que continúa fuerte y pululante el escenario lírico, y que ya hay nuevos creadores que exhiben obra de mérito, pero las instituciones cubanas no saben colocar esa poesía en el exterior. Y muchos mecanismos de legitimación dentro del propio país que pudieran desplegarse para que se visualicen de modo íntegro estas órbitas de valor emergidas, no se emplean a fondo. Sobre qué autor extranjero se encuentra influyendo más ahora mismo es muy difícil elegir y nombrar alguno: hay que reconocer que los mejores poetas cubanos de hoy leen mucha poesía en otros idiomas y se encuentran todo lo atento que pueden al surgimiento de nuevas grandes voces en el mundo. Pero lo que se llama influencia literaria, vale decir, la lectura de otro poeta que suscite la creación personal, es ya de orden productivo, y de difícil intelección cuando se poseen buenos mecanismos de apropiación.

A tu juicio, ¿cómo se da hoy el diálogo de la poesía cubana con la obra de los grandes poetas que conforman lo más valioso de su tradición? O mejor, ¿cómo crees que son leídos poetas como Heredia, Martí, Guillén, Lezama, Virgilio, Eliseo, a la luz del canon actual de nuestra poesía?

Los nombres que mencionas no creo que se estén leyendo mayoritariamente —es una afirmación enteramente personal— como modelos ergonómicos, sino como entidades clásicas que hay que conocer. Son dos tipos de lectura diferentes. La primera es lectura de apropiación, de correspondencias productivas entre dos utopías estéticas: una que ya está clausa y brillante en la obra que se lee, y otra que se encuentra en construcción en el ahora mismo de la lectura, y que acarrea cálidamente desde allí sus operatorias de discursividad. Y la otra manera de leer es vivencia de diálogo con la cultura para obtener conocimientos y valores, interlocución que se considera insoslayable para la creación propia o el goce de las realizaciones expresivas presentes en lo consumido. Todos los poetas realizan ambos tipos de lecturas. Pero las ergonómicas son especiales: el poeta-lector vuelve de modo obsesivo al autor-modelo y extrae de allí un saber práctico que, como mínimo, se abre en dos vertientes productivas del mismo fenómeno: una apropiación, que sirve simultáneamente para delinear una sensibilidad y un instrumental. Este tipo de consumo de la obra no se suspende nunca, y lo acompaña a uno hasta la vejez; pero resulta inolvidable, y verdaderamente provechosa, cuando se comienza a estructurar el pensamiento poético que caracterizará a un creador específico. Como puedes ver, las dos maneras, pero sobre todo la de configuración personal por afinidad creadora, son experiencias inalienables, que sólo podemos conocer con certeza porque el lector nos ofrezca su testimonio. A veces, detrás de una pieza poética realmente conseguida no hay crítico que pueda detectar, por sagaz que sea, lecturas específicas o el grado de incidencia de las mismas en su estructuración interna. Las lecturas digeridas son las que mejor contribuyen a crear obras nuevas, precisamente porque ya se encuentran en total metabolismo. Así que los poetas cubanos de hoy que hayan leído algunos de los poetas que mencionas con suficiente profundidad y destreza, y con un propósito ergonómico, terminarán exhibiendo una identidad fuerte, pues la apropiación se les convertirá en robustez de músculos propios. Sólo así una tradición se conserva viva, pues se multiplica dinámicamente a través de creadores sucesivos. Creo que la poesía cubana ya tiene humus suficiente para la procreación permanente. Y los nombres que mencionas son rizomas fabulosos. Pero cada poeta es responsable de dónde extrae sus semillas.

Has escrito con devoción sobre la obra de Nicolás Guillén. A tu juicio, ¿qué es lo verdaderamente grande en él? ¿A qué atribuir la pobre acogida que tiene hoy entre los más jóvenes poetas?

Nicolás Guillén es uno de los gigantes de la poesía cubana en la primera mitad del siglo xx. Sus hazañas son muchas, y gran parte de sus enemigos no lo son por razones estéticas. Sobre su obra han actuado muchos vectores, de todo tipo, que han complejizado su recepción. No siempre el emisor tiene toda la responsabilidad: también las recepciones tienen sus historias, y entre nosotros no han recibido examen crítico detenido. Un buen puñado de sus piezas líricas deben enumerarse sin falta dentro de lo más grande que ha creado la poesía cubana de todos los tiempos. Era un maestro extraordinario en la creación de murales amplios, dinámicos y profundos. El día que se reúnan los poemas extensos más hermosos de la lengua no faltarán allí dos o tres de su autoría. Es uno de los poetas cubanos que más cerca ha estado de las médulas vibrantes de la canción popular. Su oído músico a veces alcanza alturas difíciles de superar en la enunciación castellana. Su verso, como su voz, fusionaba

armónicamente al griot con el mester. Bordó con la simetría de la justicia, sin abandonar nunca la raíz más preterida de nuestra idiosincrasia, el árbol de lo cubano. Creció por anillos, como los troncos, y hay todavía anillos suyos que no han sido totalmente comprendidos: su larga vida fue empleada proteicamente, desde el punto de vista estético, y el arco de su creación contuvo las principales expresiones del siglo: fue sin contratiempos desde el modernismo hasta la antipoesía. Bajó con dignidad a las profundas venas de llanto de la poesía cubana y subió a la risa que nos caracteriza sin descomponer su corona de poeta. El epos le perteneció: él lo encarna magistralmente en su creación. Era un solista excepcional que no olvidaba jamás al coro: por eso muchas de sus composiciones son orquestales, y tienen siempre un vivo contrapunteo de voces. Se le pueden enumerar otras hazañas, pero con las dichas basta; cada una de ellas puede ser explicada y demostrada a través de su obra, y en la relación de su obra con sus contextos históricos y culturales. Toda obra poética genuina es inagotable: lo que puede parecer agotado de cuando en cuando es un tipo de recepción: ante un cambio de recepción la obra genuina abre dinámicamente su concha y Venus asoma de nuevo triunfante de la espuma.

En tu poema «El descenso del cuervo», el sujeto lírico se pregunta con dolor: «De qué verdad hablan los malignos? ¿Puede haber alguna verdad que deje ese sabor de injusticia?», al tiempo que en «Expediente del solo», asume «un continuo erguirse sin odios ni rencores, contento de ser bueno en el silencio oscuro». A pesar de ser un tema tan zarandeado históricamente, me gustaría conocer tu visión sobre la relación entre justicia y poesía. ¿Puede existir una auténtica poesía del mal?

El término poesía puede ser visto desde dos ángulos: como punto de síntesis de la ascensión humana y como manifestación de la literatura artística. Esos dos ángulos coinciden en los grandes poetas, pero no necesariamente en todos los poetas. Y ya sabemos que hay muchas supersticiones en el campo artístico, que incluso en determinados momentos ejercen protagonismo y ofrecen la engañosa visión de que son todo el arte o el arte verdadero. Pero más allá de los aparentes progresos exploratorios, hay siempre una profunda plasmación del alma humana en el conjunto creador en marcha que puede ser comprendida o no e incluso motejada de inmoral o demoníaca sin serlo verdaderamente. La poesía acompaña siempre al ser humano en los abismos y en las cumbres, su primera tarea consiste en testimoniar la fricción entre lo real y lo ideal en el mundo interior, y es una peregrinación que se duele de no poder alcanzar, o sueña alcanzar, o alcanza pocas veces al paraíso, generalmente a través del infierno. Beatriz es la meta, que reúne la belleza y el bien, pero en singularísimas ocasiones se asciende a Beatriz directamente, sino que es necesario el descenso órfico, que es propio de todos los que portan lira. Goethe decía que era verdadero, porque era bueno y malo, como la naturaleza. Lo que queremos afirmar es que el bien y el mal circulan dentro de la naturaleza humana: dentro de cada uno de nosotros contienden San Jorge y el dragón. Se trata de ayudar a San Jorge dentro de nosotros mismos, y la poesía brinda siempre una posibilidad abierta o subterránea de edición de la existencia. Somos brutales y arcangélicos, y a veces vemos que la poesía artística acentúa su espesura plutónica y en otras su aireación celeste, como si el eje que la rota hacia delante se inclinase más momentáneamente hacia un ángulo que hacia otro; pero pasada esa ilusión del devenir, contemplamos en redondo la apoteosis, el triunfo definitivo de toda ascensión, la lúcida representación de la extraordinaria batalla que lo mejor humano tiene entablada con los componentes tamásicos, deformes o victimarios de nuestra compleja condición. Toda la saga de la poesía lo que cuenta es eso, como un insondable y plástico pronunciamiento de que han de sobrevivir siempre la belleza y la justicia, capaces de vuelo por

sobre el esguince demoledor que sufre la luz bajo las maldades, las mutilaciones, las violencias y las derrotas. La poesía es la escala de Jacob, nuestro más divino pugilato en lo oscuro.

Defender la poesía es como acorazar lo óptimo humano.

En más de una ocasión se ha dicho que todo lo que hemos escrito es literatura política. ¿Cómo sientes que se expresa esa relación (poesía-política) en lo que se escribe actualmente en Cuba?

Te expreso generalidades, que son aplicables a cualquier parte del mundo, incluida Cuba. Lo político derivó su nombre de todo lo que tiene que ver con la polis. Como todos ya habitamos en la polis, todo puede ser incluido en la política. Esa es una verdad como un puño, y nadie la discute en serio. Mucho más cuando el acto de expresión que nos caracteriza por ahora a los poetas es escribir, porque la naturaleza de la escritura es esencialmente de la polis. Si nuestra polis posee sólo cinco mil personas nuestros problemas políticos son muy complejos, pero imagina si nuestra polis contiene entonces dos millones o doce millones de personas: imagina aun que estamos inmersos en comunidades políticas que están integradas por centenares de polis de múltiples magnitudes: imagina aun más que entre todas las comunidades políticas de millones de polis que cubren la tierra hay un sistema-dominio y una red de dependencias, fricciones y violencias terribles. ¿Se podrá escapar de lo político? ¿Puede escapar el estómago y la frente de cada terrícola de lo político? ¿Puede escapar la imaginación del poeta? ¿Es la política un solo flujo en una dirección o aborda a la persona desde muchos centros de emanación? Esos centros de emanación, ¿quieren de verdad que participemos dignamente o sólo quieren que giremos en torno a ellos? La poesía —es obvio, sólo hablamos de la poesía auténtica— padece hoy muchas naturales suspicacias respecto a esos centros de emanación de poder, los más cercanos y los más lejanos. Claro que no se engaña, y sabe cuáles son los flujos más insoportables y alienantes de poder; pero también somete a análisis las promesas de los centros de poder que se expresan en nombre de la justicia y la protección de las mayorías. La poesía no ha cejado de encarnar la insatisfacción del individuo y de la sociedad con su destino, no ha abandonado su capacidad de denuncia y filiación espiritual más honda. La poesía siempre se encuentra al pie de los que viven con angustia el día a día, los tristes y los pobres, los que han sido excluidos y los que esperan desde el fondo el crecimiento de alguna luz más alta.

En tus múltiples acercamientos teóricos y críticos a la poesía siempre has mostrado desconfianza (casi pudiera decirse que has prescindido) de las escuelas europeas y norteamericanas —tan de moda entre nuestros críticos. Como en su momento Cintio Vitier, has insistido en la necesidad de una «crítica poética». ¿Por qué?

Hay que incorporar sin falta todo el conocimiento del mundo, pero con una vigilante soberanía mental. Y es muy importante aplicar, aplicar y aplicar; pero es de una importancia mucho más grande crear, crear, crear! En el terreno de los estudios sobre poesía, ya sea desde el punto de vista crítico o teórico, hay que aplicar todo lo que sea útil y auténtico que se haya creado en cualquier espacio y tiempo; pero no puede faltar de inmediato un fuerte metabolismo crítico de todos esos modelos de pensamiento y una elaboración mental soberana, que nos ofrezca la dignidad cognoscitiva que caracteriza a los grandes creadores. Esta es mi utopía reflexiva, enteramente personal. No la he alcanzado siempre, pero siempre la he tenido como perspectiva interior. Cada creador debe tener la suya, en correspondencia con la estructura y fisiología de su vocación.

En el 2010 se publicó el primer tomo de tu antología El bosque de los símbolos. Patria y poesía

en Cuba, donde presentas una visión personal de nuestra poesía del siglo xix. ¿Cuál será el límite cronológico y la composición definitiva de ese recorrido por la lírica cubana? ¿Qué derroteros te propusiste explorar en la espesura de ese bosque maravilloso?

El empeño está compuesto por tres tomos, y se extiende hasta los primeros dos o tres años de la década del sesenta. Un tomo íntegro desarrolla el siglo xix, y los dos siguientes los dos primeros tercios del siglo xx. Tiene varios estratos compositivos, todos en absoluta armonía: un juego de prólogos y epílogos, que ofrecen coordenadas generales acerca de la creación poética, a veces concretas sobre períodos o actitudes creadoras; una secuencia de comentarios, que introducen las figuras principales y tienen como objetivo suscitar perspectivas y búsquedas en sus orbes expresivos; una muestra antológica de cada autor, lo suficientemente escogida para obtener a través de ella un primer acercamiento válido a su creación; muestras antológicas colectivas de otras voces importantes del período, con suficiente amplitud y variedad de registros para obtener una impresión útil y justa del campo creador de cada lapso, pero con mayor pensamiento jerárquico que representativo; los datos mínimos para conocer la vida y obra de todos los incluidos; y los libros que fueron esencialmente empleados para la confección de la muestra. Acompañando todos estos planos se encuentran las viñetas, de carácter sencillo y simbólico, elaboradas también por el antólogo, según su visión personal de los autores y las obras incluidas. Cuando el lector amante de la poesía cubana en cualquier parte del mundo tenga sobre su mesa los tres tomos, tendrá frente a sí una posibilidad única: repasar materialmente lo esencial de la tradición poética cubana entre las fechas enmarcadas y consumir críticamente una visión que aúna lo objetivo y lo subjetivo, pues organiza racionalmente la sucesión poética cubana y a la vez brinda su mirada personal, crítica y teórica, sobre la naturaleza simbólica de ese bosque prodigioso. Un poeta norteamericano, Steven Reese, que domina el español, acaba de traducir al inglés toda la sección de Plácido, la de Milanés, y se encuentra traduciendo la de la Avellaneda, y ya ha publicado estas versiones en revistas digitales de Estados Unidos. Otras muchas experiencias interesantes de lectores latinoamericanos ya ha provocado la salida del primer tomo. Así que imaginemos la de tantos cubanos dentro y fuera de la Isla que aman a las grandes figuras de nuestra poesía y sus poemas patrimoniales. Tenemos una gran poesía, elaborada por cubanos que han vivido y viven en todas partes, en todas las épocas, y han enriquecido notablemente la poesía de la lengua y del mundo. El empeño, absolutamente construido en lo esencial desde ya hace tiempo (sólo resta un porcentaje importante de comentarios), revela con coherencia y énfasis esta enorme riqueza a través de sus ápices áureos.

Sé que desde hace algún tiempo trabajas también en la preparación de una antología de la poesía cubana escrita por los más jóvenes. ¿Qué te motivó a enfrascarte en ese empeño? De vuelta de ese viaje, ¿qué puedes contarnos, qué has aprendido en los jóvenes?

Es un proyecto que hemos realizado entre Teresa Fornaris y yo: ya lo hemos entregado y esperamos que salga a luz más adelante. Está lejos de ser una antología: los textos se encuentran escogidos y trabados desde el punto de vista temático, y el conjunto posee como propósito esencial mostrar el espectro de áreas de la realidad que estos jóvenes creadores atienden. Así contiene poemas sobre la naturaleza, la comunicación, la poesía, la amistad, el amor, la familia, la ciudad, la insularidad, la época, el absurdo, la alucinación, la experimentación, la mística, el destino, la muerte, escritos con los más variados recursos de expresión, resueltos compositivamente de múltiples maneras, con disímiles actitudes frente al lenguaje, y con un abanico significativo de estimativas frente al mundo. La Cuba interior y la exterior se encuentran numerosamente representadas. Por supuesto, sus artífices ya han

avanzado notablemente y se encuentran madurando y explorando en regiones expresivas que la muestra no tuvo tiempo ni posibilidades de retener. Lo interesante es que esta diversidad exhibe un evidente aire de familia: un dinámico equilibrio de convivencias le sirve de engrudo. Esto nos ha llamado poderosamente la atención, pues no es lo históricamente frecuente en Cuba, donde siempre las tendencias han vectorializado fuertemente el campo en persecución de la hegemonía simbólica. Ha sido empeño largo, que nos ha ocupado mucho tiempo, y que nos obligó a establecer un corte temporal para que no se tornara una franja infinita. Muchos poetas anteriores a los incluidos tienen las mismas particularidades básicas, sobre todo los de la segunda mitad de los noventa, y hubieran podido con naturalidad ser integrados, pero era físicamente imposible; otros muchos, increíblemente jóvenes, no aparecen, aunque se están aceleradamente incorporando, incluso con libros publicados, como puede verse en nuevas muestras que han aparecido, como la realizada por René Coyra e Israel Domínguez bajo el título de La calle de Rimbaud, por Ediciones Matanzas. El campo demográfico de los jóvenes poetas cubanos crece ante los ojos. Muestrear lo que está en vertiginosa marcha es siempre muy riesgoso, pero aceptamos el reto, porque las utilidades pueden resultar superiores a los extravíos.

¿Qué opinas sobre el papel de los talleres literarios?

Agradezco mucho a los talleres literarios. Tal vez en la capital no sea necesario un taller literario para un joven que apenas emborriona sus primeras cuartillas. Pero en las provincias, y sobre todo en los setenta cuando yo me incorporé de modo público a la poesía, los talleres literarios constituían un espacio fructífero, de mucha convocatoria y acercamiento, que facilitaban el contacto directo con otros jóvenes de idéntica vocación y personas que poseían mayor experiencia de cultura. Todo depende, es verdad, de a qué taller literario uno entraba, cuál le cabía en suerte. Unos talleres resultaban buenos porque tenían alguien capacitado y generoso al frente que lograba desempeñarse como una especie de mentor germinal, y otros porque su membresía era muy inquieta y talentosa y esto ofrecía una atmósfera saludable que podía saltar sobre la falta de gracia o de pericia del responsable formal. También es verdad que determinados temperamentos no deben pasar por el taller literario, porque no soportan la crítica. Acaso en un momento específico acepten la de un mentor, pero les resulta muy difícil someterse al juicio de sus coetáneos, y acaban separándose del taller. Creadores así los he conocido: no estoy inventando una posibilidad psicológica. Pero los talleres, hay que reconocerlo, también son fuente probable de muchos problemas que afectan la formación literaria: la creación de un estilo homogéneo para enfrentar el poema, derivado del paradigma de la poesía que allí se pone en acto; el carácter epidérmico de la crítica, desplegada en la mayoría de las ocasiones al escuchar el texto una o dos veces, con la obligación de ofrecer una impresión inmediata; la nivelación artística que inculca por razones de equilibrio grupal, o el partidismo estético que genera a través de la activa intervención de sus miembros más agresivos o dinámicos. Los buenos talleres poseen una ecología extraordinariamente difícil de alcanzar, en cuya realización exitosa sus dos factores básicos deben constituir una fuerte unidad: la figura de alguien que se eleve a mentor, y la formación de un grupo con alto metabolismo creador. Si un joven entra en un taller y encuentra un buen mentor y unos talleristas que intercambian su crecimiento unos con otros, considero que es magnífico para él integrarse allí por un período. Transcurrido un tiempo —para esto sólo puede uno guiarse por el reloj personal— considero bueno también que se vaya saliendo hacia otros espacios de desarrollo, pues en una larga estadía pueden activarse con fuerza los elementos negativos que señalamos. Si el mentor es un buen artista con alma de educador, sabrá que esto es inevitable,



y facilitará otros niveles de participación al tallerista que ya lo necesite. Tal vez un síntoma que revela este momento especial es aquel en que el tallerista ha demostrado que ya ha interiorizado un alto nivel autocrítico, y sus niveles de dependencia son mínimos. El primer taller de mi juventud se desintegró por determinadas circunstancias, y vi cómo algunos de sus miembros no continuaron escribiendo o mantuvieron sus escrituras en el mismo punto que habían alcanzado en el momento de desintegración, porque no lograban saber sin el concurso de los otros si lo que realizaban estaba bien o mal. Una actitud de tal carácter detiene el crecimiento. Y los talleres no son más que células de crecimiento para los jóvenes que poseen vocación por la literatura. Esas células fueron generadas por una filosofía sustentada en la educación artística popular, y no deben ser semejantes a instituciones menos dinámicas como los museos o bibliotecas. En épocas en que la educación popular se desmoviliza, los talleres pierden simpatizantes y comienzan a desaparecer del horizonte o sólo se mantienen como estructuras histórico-formales de la vida cultural.

Te he escuchado afirmar que es posible un aprendizaje de la poesía. Has llegado incluso a pensar en la posibilidad de crear una escuela para ello... ¿Pudieras abundar un poco en esas ideas?

Creo que determinados aspectos del proceso poético pueden ser transmitidos. Y que es factible la creación de una escuela de poesía. Siempre que los facilitadores estén bien educados, y que los participantes tengan verdadera vocación y auténtico talento. No hablo de un trabajo comunitario para extender el aprecio de la poesía, ni de un taller donde se anime a expresarse a los que tienen alguna barrera psicológica, ni un curso de escritura creativa al estilo universitario norteamericano, ni un espacio público para los que están ansiosos de legitimación. Es sencillamente ofrecer a los poetas interesados un conocimiento altamente generalizado de la práctica poética, en que se establece un arco de diálogo desde la experiencia instrumental hasta la psicología, la ética y la filosofía de la creación. Sin ofrecer recetas o cartillas tecnológicas, pero suscitando un mayor desarrollo en la introspección creadora, acentuando el valor de la autoformación, auspiciando un mayor dominio del complejo mundo interior. El superobjetivo consiste en entregar las perspectivas mentales y las herramientas primeras para que el incorporado ejerza una permanente autoinvestigación que le genere desarrollo propio y definitivo. Ya hemos acumulado práctica de trabajo con numerosos grupos y han sido muy gratificantes las experiencias. Se encuentran elaborados los programas, que poseen carácter modular, y que pueden ofertarse como productos docentes según las demandas de los interesados y las posibilidades espaciales y temporales. Todo se asienta sobre un pequeño grupo de conceptos básicos: la complejidad, la relación consciente-inconsciente, la integración ars-techné propia de todo gran artífice, el desarrollo de la categoría mundo interior, el pensamiento imaginal, el aprendizaje por modelos, los principios básicos de la ergonomía artística, la responsabilidad del creador con su creación, y la poesía como servicio espiritual. También se añaden conocimientos sobre la edición, diseño e ilustración de los libros de poesía, tan necesarios para el creador en el mundo que vivimos. Pero lo principal es la forja de una atmósfera de rica espiritualidad y fraternidad viva en la busca de una verdad común para todos a través de la poesía.

En tus cursos de Práctica de la creación poética has expuesto un cuerpo sistematizado de ideas propias acerca de la escritura de poesía. Conozco el interés que ha despertado lo referido al proceso de creación del poema como tal. Aun a riesgo de caer en esquematizaciones, dada las limitaciones que impone el espacio de una entrevista, ¿pudieras comentar brevemente tus atisbos en este campo?

Estoy deseoso de que las obligaciones profesionales contraídas y las ásperas vicisitudes de la vida cotidiana me den respiro algún día para concluir algunos empeños muy amados. Uno de ellos es el diccionario de ergonomía artística. Adelanté las tesis principales en un pequeño libro salido por la editorial Ácana titulado Vectores de intencionalidad y trabajo artístico. Son ideas muy antiguas en mí, que he ido perfilando con los años. El título que he mencionado sólo contiene los esquemas a desarrollar. Uno de los puntos es el proceso de trabajo creador, que posee a mi juicio cuatro etapas bien delineadas: la fase conceptiva, la fase dispositiva, la fase ejecutiva y la fase correctiva. En los talleres que he brindado para la formación de poetas y en el libro indicado se explican los rasgos generales de cada fase. Sólo expondré aquí algunos aspectos sucintos: la fase conceptiva es el momento de germinación de la idea o imagen; la fase dispositiva es el acomodo mental que sufre la imagen o idea para poder ser vertida; la fase ejecutiva materializa la idea o imagen, pues la inscribe en el signo lingüístico bajo fuertes pulsiones expresivas; la fase correctiva es el momento en que entra en el proceso la calibración de todo el sistema expresivo. Las primeras tres fases son las productivas en el sentido primario del término, y la cuarta es el antitrabajo, que es trabajo también, largo y engorroso, y que incorpora los controles de calidad al proceso. Esta última, mal situada, puede estorbar el resultado, pues se ha alterado su lugar en el proceso; bien situada, lleva cualquier minotauro a mariposa, como decía José Martí. Se trata de encerrar los minotauros en las palabras, y de llevarlos a mariposa con mucha dedicación e inteligencia. Para socializar adecuadamente hay que realizar una autorrecepción implacable, que es el adelantamiento del consumo a través del mismo productor. He visto que hay poetas que dicen que no releen jamás lo suyo: se me escapa cómo pueden realizar el proceso de llevar el minotauro a mariposa, porque he comprobado que hasta los grandes raramente producen mariposas desde el primer vahído. A esto lo complementa lo que llamo el principio del fin exacto, que consiste en saber levantar la mano de la obra en el momento justo. Algunos la levantan antes de tiempo, absorbidos por el facilismo o la vanidad, y otros la demoran mucho, relamiéndola y desdibujándola. Una larga práctica crea la intuición que se necesita para saber en qué instante justo ha de levantarse la mano y dar la obra por concluida. El trabajo artístico se acepta con rapidez como concepto en la cerámica y la danza, pongamos por ejemplo, pero encuentra fuertes contratiempos para que se acepte a plenitud en la creación lírica, zona del arte donde abundan las supersticiones. Considero que en la poesía también hay un área importante, de carácter ergonómico, que puede ser analizada y discutida sin desdoro de las inspiraciones y sublimaciones.

¿Has publicado algún libro por el Plan de Ediciones Territoriales? Según tu criterio, ¿cuál ha sido su principal contribución? ¿Qué piensas puede estar lastrando los propósitos de un proyecto como ese?

He publicado varios libros por esa vía. El Plan de Ediciones Territoriales contribuyó poderosamente a descentralizar la publicación de cuadernos de poesía. Cuando yo era joven un poeta sólo tenía dos puertas posibles (Letras Cubanas y Unión), ubicadas en la capital. Unión era principalmente para los miembros de la UNEAC, y sólo me quedaba realmente para ese entonces Letras Cubanas. Un poco fino el embudo. Además, con lectores para dictaminar la entrada o no de un libro de la propia capital, y con redactores generalmente de distante filiación estética o de las nuevas tendencias en boga. Y yo no estaba censado: no se me encontrará con facilidad en las revistas y antologías de todos esos años. Al menos a mí se me hizo muy difícil el proceso de incorporar algún título. Sé que a otros no. Ese proceso se me demoró —por otras razones también, por supuesto— mucho más de veinte años. Es

demasiado para un autor. Siempre padecí una vocación fuerte, y eso me sostuvo como creador, que no se reduce a publicar libros. Tuve una fortuna especial: algunos de mis poemas fueron memorizados, y se transmitieron de modo oral. A veces sólo fragmentos, pero sobrevivía como autor probable. Época hubo —me lo han confesado algunos conocidos que trabajaban entonces en estos medios— en que me adjudicaban desinterés personal, una especie de renuncia que se inclinaba voluntariamente al olvido. Me parece una manipulación muy inteligente, pues lanza toda la responsabilidad a la víctima. Disculpa las referencias biográficas, pero las considero el mejor argumento —es un testimonio de primera mano— para encomiar las ediciones territoriales. Preparé desde el recién fundado Centro de Promoción Literaria Raúl Doblado —un poeta de mi generación cuyo verdadero primer libro le salió un año antes de morir—, en Ciego de Ávila, el advenimiento del nuevo plan de publicaciones. Sé cómo se aprendió en esos sitios a realizar libros, sin experiencia alguna, con recursos modestísimos, sin verdaderos diseñadores, con un mal gusto generalizado del que deseaban librarse sinceramente los responsables del proyecto. Y he visto también cómo en algunas provincias aceleraron el aprendizaje, y ya hace rato ofrecen productos de decoro gráfico y literario. Pero lo gratificante de todo, más allá de las insatisfacciones enumerables, es el torrente de creación olvidado que afloró. Se redujeron las posibilidades de que a un poeta le suceda lo que a mi coterráneo Raúl Doblado, o que tenga alguien que esperar más de veinte años para publicar su primer libro escrito como quien responde esta pregunta. A veces he oído opiniones, en las provincias y en la capital, de quienes consideran que esas ediciones deben ser higienizadas estéticamente. Enarbolan un banderín: la calidad literaria. Puede que sea verdad en muchos casos, no lo discuto, pero opiniones de tal carácter me ponen en guardia de inmediato. Tengo aprendido que uno de los primeros conceptos que se manipulan siempre en las maniobras estéticas es la calidad: una extraña y plástica categoría estética que termina siempre pareciéndose mucho a lo que cultivan los pronunciantes. Muchas veces son más labores de legitimación de determinadas formas y apropiación de espacios para ellas que auténticos escrúpulos artísticos y formativos. Pienso que lo que de verdad está lastrando ese proyecto es la distribución. Es evidente que hay libros cuya distribución, aunque haya sido producción local, merece también ser apoyada con una jerarquizada promoción nacional. Hay áreas de demanda cultural que determinadas regiones están atendiendo con bastante gusto y esfuerzo: las publicaciones tuneras promueven la décima, las holguineras la reflexión humanística sobre la poesía y las traducciones, las principañeras los estudios culturales y las traducciones, las matanceras la actualización sobre la producción poética de varias partes del mundo, las pinareñas la más fina literatura infantil, las habaneras las antologías de atractivas temáticas... Así, en todas las provincias, en unas con mayor éxito que en otras, se van perfilando potencialidades de atención específica que le dan color y amplitud a las ediciones territoriales. Son síntomas de la adulez que van alcanzando. Desdeñarlas, controlarlas excesivamente, obstaculizar de alguna manera que se abran a las otras provincias y al país, incluso que establezcan vínculos abiertos con la cultura del mundo, sería mutilar un árbol que debe enraizar desde una provincia para extender su follaje por lo humano.

¿Cuál es tu opinión sobre los premios literarios? En el hoy de nuestra poesía, ¿cómo juzgas su papel?

He comentado bastante, en diferentes entrevistas, esta estructura de la vida literaria. Siempre digo que es un mal necesario. Crean más problemas que los que resuelven, pero no pueden suprimirse. Existen para fomentar la literatura, pero en realidad fomentan mucho más la vida literaria. Rara vez sale de allí un conjunto de valor definitivo. Suscitan una especie de álgebra

de participación. Los cazadores de premios llegan a extraerle una lógica inmanente. Con la guirnalda de distinciones salen luego a reclamar las prerrogativas que concede la política cultural. Facilitan que determinados autores se vuelvan íconos espejeantes del éxito y el rumbo artístico. Son procesos aleatorios, donde leyes de concurrencia y azar reinan en lo invisible. Sirven también para legitimar tendencias, y sus figuras más representativas. Son antesalas provechosas de las editoriales. Ayudan a vivir económicamente un breve período de tiempo. Propician prestigio, que luego debe ser refrendado de modo sistemático. Incorporan nuevos autores, que se encontraban inéditos o en la sombra. Salvan momentáneamente de los desdenes o prejuicios, o los remachan con sus dictámenes. Garantizan que un proyecto se pueda llevar a feliz término. Cronos es quien juzga verdaderamente toda obra humana, pero allí la sociedad escoge un número impar de delegados de Cronos, que deben juzgar por él en un inapelable examen las obras de los que acuden juntos, que es por lo que se llama concurso, pues todos corren hacia el mismo punto, que es el premio. A esa condición tan apetecida sólo llega uno, quien recibe la contribución social que se le ofrece. Hay que reconocer que para la poesía algunos premios otorgan una contribución fuerte. Todos los demás participantes se desaniman por esta vez o para siempre, y muchos realmente vuelven a la carga. Es lógico darle cierto carácter igualitario, y se establecen parámetros de participación. Algunos de ellos llegan a ser casi invariantes de todo concurso, como un límite de versos, y otros van variando según las posibilidades e intereses. Si se miran los límites frecuentes que se expresan en todas partes, conjuntos imprescindibles del arte lírico mundial no hubieran podido participar, como *Ismaelillo*, de José Martí, o *El rayo que no cesa*, de Miguel Hernández, o *La tierra baldía*, de Thomas S. Eliot, o *Antología de Spoon River*, de Edgar Lee Masters, o *Canto general*, de Pablo Neruda, o *Fausto*, de Goethe, unos por breves y otros por extensos. En las tabaquerías tienen un patrón de medida para los tabacos, que se llama vitola: no hay concurso que se respete que no establezca su propia vitola, con lo cual, aunque parezca cómico, se empareja a la poesía con los tabacos. Los jurados son otros poetas, pues son los que se encuentran capacitados para dictaminar, y esto los conmina —es una operación muy difícil— a desbordar los límites de la conciencia estética propia. Damos por sentada la honradez, porque de otra manera esa actividad no es un concurso, sino un simulacro. Además, todo concursante acepta de antemano al jurado, porque acude dispuesto a entregarle su obra. Nadie garantiza que el jurado no se equivoque, pero tampoco se encuentra exento de acertar. Así que un concurso es fenómeno complejo y contradictorio, pero la vida cultural los exige, porque los poetas están sujetos a la precariedad de la vida, y agradecen, ya que se acabaron los mecenas, ser un artista laureado aunque sea por unos días.

¿Qué señalarías como lo más aportador al caudal de nuestra poesía en los últimos veinte años?

Cierta tolerancia estética. No muy abarcadora, pero al menos más ancha que en los cincuenta años anteriores de poesía cubana. Parece ser que la incorporó la filosofía estética del postmodernismo, pero considero que también han sido variables de importancia en este asunto la distancia, casi de índole histórica, en que han quedado situados los últimos clásicos, lo que ha creado una suspensión eventual de las grandes legitimaciones; la descentralización editorial, que ha generado alternativas de sobrevivir públicamente, aunque sea con menor jerarquía distributiva y sancionadora; y el surgimiento de promociones en las dos últimas décadas que no se caracterizan por un interés tan belicoso en establecer rápidamente un canon.

¿Cuán actualizados en sus lecturas e informados acerca de los modos de entender y asumir la

poesía sientes hoy a los poetas cubanos?

Si se toma el campo poético cubano de hoy poeta a poeta, pienso que es muy probable que una hipotética investigación de sus lecturas arroje una búsqueda muy gruesa en algunos y muy delgada en otros. Sin embargo, aunque esto no haya atravesado la estadística, uno intuye que la poesía cubana de ahora mismo en su conjunto seguramente se encuentra moviendo una cantidad de páginas fabulosa. La media de lecturas que debe estar sucediendo en silencio se podría comparar, si se visualizara y cuantificara, con cualquier otra comunidad de nuestro ámbito lingüístico, y nos asombraríamos en muchos casos de la ventaja. Estamos hablando no de lectores de poesía en general, sino de lo que suponemos que leen los poetas. Como estas afirmaciones son todas de carácter conjetural, ¿qué síntomas las generan, de modo que no sean meras fantasías sino propiamente intuiciones? En primer lugar, el número de traducciones que muchos de ellos están realizando, y que aparecen en numerosas revistas o en forma de libros; en segundo lugar, la intertextualidad abundante que manejan como recurso estilístico, que implica un diálogo sistemático con otras poesías y culturas; en tercer lugar, las poéticas implícitas, y en muchas ocasiones las explícitas, que revelan trasiego estético que sólo se obtiene por abundantes o incisivas lecturas en una dirección determinada; en cuarto lugar, la mayor amplitud que se revela hoy del dominio de lenguas extranjeras, lo que presupone la posibilidad de que se estén realizando búsquedas en otros ámbitos que a veces se ven aflorar en sus creaciones de modo directo o indirecto; en quinto lugar, en el número crecido de poetas y poéticas que se manejan en los comentarios sobre otros libros de poesía; en sexto lugar, en las opiniones que vierten en algunas entrevistas sobre el fenómeno de la creación poética y de la cultura en general. Incluyo poetas de todas las generaciones, de todos los estilos, de mayor o menor reconocimiento: el campo poético cubano de hoy hasta donde lo conozco. Esto le podrá parecer a algunos demasiado optimista, y fundamentado en puros síntomas, que pueden resultar engañosos. Pero el que vive atento a un proceso cultural o a la sistemática interpretación de la realidad, debe arriesgarse en determinadas osadías semióticas. No se me ha escapado que empleas en la pregunta el verbo sentir, que implica un conocimiento desde la afectividad.

Has sido jurado en varios concursos de poesía durante los últimos años: ¿crees que la autorreferencialidad que algunos han señalado en nuestra poesía más reciente, da la razón a quienes aprecian en ella síntomas de provincianismo y pobreza de ambición y de pensamiento?

Me explicas que llamas autorreferencialidad al fenómeno de que muchos poetas toman como referente de creación a los que obtienen éxito ahora mismo entre nosotros a través de los mecanismos promocionales en boga, sin buscar en la literatura mundial o en nuestra propia tradición sus espejos más productivos. De algún modo la pregunta suscita la respuesta. En efecto, si algún creador no busca referentes en la literatura sino en la vida literaria, revela carencia de ambiciones verdaderamente espirituales o una torpe sujeción a apresurados vectores de éxito. Todo poeta necesita examinarse, realizar el caballeresco rito de velar las armas. ¿Para qué quiere realmente escribir? ¿Principalmente como vehículo de prosperidad o prestigio? Si es de este modo, estudiar a los que tienen éxito no está nada mal: parece tener la lógica de un buen método. ¿Para ser un artista que se caracterice por un escandaloso estilo o una transgresora diferencia, de modo tal que no pueda ser inadvertido? Examinar lo que se encuentra en boga es coherente con el propósito: en arte existen las modas, y muchas de ellas conducen con bastante rapidez al éxito. Si no existen en el medio propio se pueden importar y

naturalizar, lo que ofrece cierto indiscutible virreinato en la farándula. ¿Para dar cumplimiento a una vocación expresiva que no lo suelta a uno ni un instante? Creo que es correcto escrutar cómo se puede llegar a comunicar ese mandato personal de expresión, y que no queda más remedio que estudiar lo que se ejecuta alrededor. ¿Para ofrecer algún mensaje que se siente imprescindible incorporar para bien de uno mismo y de los demás, aunque nadie se lo haya solicitado? Hay que entrar de nuevo en los referentes del medio, pero ahora con el fin de compararlos con los precedentes históricos modélicos de nuestro incambiable mensaje. Es literatura lo que se quiere añadir, efímera o trascendente según se derive de la postura íntima personal, pero en ambos casos no hay otra vía que atravesar esa arena caliente de la vida literaria. Sólo que quien se disuelve dentro de los lindes de esa vida, tan frustrante y reductora, baja sus cotas artísticas y espirituales, sufre fracturas visuales y espejeos, y lo acaba arrastrando el clamoroso vaivén de las mareas artísticas. A muchos con esto les basta, pero al que tiene una vocación raigal esto no lo colma. Hay que colocar los ojos bien altos, aprender en los grandes modelos a mirar mejor, pelear obstinadamente por la perfección de un mensaje en que se apuesta la vida. Hay que juzgarlo como un destino, que implica aceptar que todo ese esfuerzo puede no conducir a puerto ni en vida ni después de muerto. Un ser humano invadido por una vocación, en cualquier orden de la vida, en religión, en ciencia, en deporte, en política, es un héroe de invisible carácter trágico. Todo esto suena pasatista, pues ya el ambiente artístico no cree en lo sublime. La gran propela de la atmósfera triunfante del arte de hoy es el cinismo. Pero toda criatura lúcida y sujeta a la muerte que desea proveer un sentido a su camino acaba instaurando lo sublime en su bandera interior. José Martí decía que lo sublime era la principal categoría de la vida. Situados en este punto, se torna visible la pequeñez del artista que toma como modelos sólo a los que ganan concursos.

¿Cómo ves la poesía que se escribe actualmente en Cuba respecto a la del resto del idioma, especialmente a la del ámbito latinoamericano y caribeño?

Me da un gusto tremendo formar parte de la tradición poética cubana. Nos precede un conjunto sorprendente de autores y obras, de contornos aún no exhaustivamente ponderados. Es cierto que hay siempre rupturistas ciegos, que miran con desdén ese tesoro. En alguna que otra entrevista lo he visto declarado públicamente, pero en otras ocasiones sólo asumen implícitamente la actitud. Por ciertos mecanismos compensatorios edifican sus panteones líricos bien lejos, a veces con dioses legítimos y en otras con los últimos idolillos del mercado. Tienen absoluto derecho a escoger; pero los que amamos nuestra poesía de todos los tiempos tenemos el deber de tornar visibles nuestros faustos patrimoniales. Queremos que lo mejor del mundo entre en nuestra poesía, y que nuestra poesía entre en la amplitud del mundo. Todo conocimiento verdaderamente sensible es esférico. También me da un gusto tremendo formar parte de la tradición poética del idioma. Hay rupturistas ciegos que propagan sus círculos de desdén: del desdén a su tradición poética específica pasan al desdén de la tradición poética de su idioma. Toda la poesía del mundo posee una grandeza que es a la vez una limitación: la grandeza consiste en que su vehículo de expresión es el signo de los signos: la palabra, el más excelso de los instrumentos; y su limitación, en que se encuentra sujeta, por la misma razón anterior, a los redondeles de los idiomas. Sin la tradición poética del idioma no se puede alcanzar aquella grandeza. La poesía entra en los dedos del idioma como un guante perfecto: el idioma con el guante de la poesía atrapa lo inefable. Queremos que lo mejor de todos los idiomas nutra el nuestro, y que lo mejor del nuestro fluya en el colorido cauce idiomático del mundo. Me da un gusto tremendo también formar parte de la tradición poética del mundo.

Aunque parezca increíble también hay rupturistas ciegos aquí, que prefieren sólo una parte del mundo, la que emite sus señales de oro desde los centros simbólicos del poder. Pero la poesía es siempre abrazar, no separar, aunque algunos poetas, por muy bien bocinados que anden, no lo practiquen copiosamente. Por todo lo anterior, es que veo en Cuba una buena poesía, ayer y hoy, a pesar de la opinión de los rupturistas; y advierto una vocación fuerte entre los poetas cubanos por nutrirse del quehacer poético de la lengua, de la región latinoamericana y caribeña, de las lenguas múltiples del mundo. Hay una excelente disposición en el conjunto de los poetas cubanos de hoy a conocer, admirar y valorar la buena poesía que se realiza ahora mismo en cualquier lengua o latitud. Cada uno ha de escoger del otro según leyes de desarrollo interno. Estamos en todas partes, y nos hemos integrado a las más diversas culturas. Sólo nos falta sentir recíprocamente una mayor disposición hacia nosotros, en cualquier lugar que estemos: también tenemos una excelente poesía que ofrecer.

¿Qué zonas de la poesía universal crees que deberían promover más nuestras editoriales?

Me falta el conocimiento panorámico necesario para determinar con sabiduría las áreas a priorizar. Intuyo que habrá países, lenguas, culturas que seguramente deben estar trabajando la poesía de modo tan vivo que si las conociéramos aunque fuera someramente nos aprovecharían mucho sus experiencias. Pero desgraciadamente las corrientes editoriales de hoy en el mundo, al menos las más vastas y bulliciosas, que nos sugieren poetas y poéticas, sólo están interesadas en determinados tipos de poesía o en modos específicos de conducirse los poetas, cuando les interesa la poesía, que ocurre verdaderamente poco y cada vez menos. El grado de manipulación que hay en todas partes es salvaje, y uno nunca sabe si lo que le están inculcando como lo mejor lo es realmente, y lo más desazonador es que se encuentra inválido para confirmar el grado de las omisiones y los ninguneos globales. Habría que saber personalmente tantas lenguas y tener acceso a tantos nichos creadores para escoger con sabiduría y justicia que resulta muy difícil en una época de escaso ocio y descomunales carencias, a pesar de las apoteosis de las comunicaciones. Tampoco he podido leer minuciosamente catálogos de las editoriales cubanas que atienden la producción exterior, y aunque los tuviera me falta la amplitud de la mirada para detectar con precisión las zonas desatendidas. La extensa y profunda Asia, ¿qué utopías poéticas se encuentra tratando de materializar? ¿Qué proyectos estéticos atractivos se encuentran materializando los poetas de todo el continente africano de hoy? ¿Qué está sucediendo en la poesía popular de todas las áreas geográficas del mundo en que vivimos, tan saturado de angustia e incertidumbre? Me he detenido en describirte mi ignorancia porque sabiendo lo que no sé puedo entrar en condiciones de procurar mejor la información. La ignorancia mata, como nos enseñó nuestro Maestro. Y los que gobiernan la información lo saben.

¿Qué crees le falta a nuestras revistas?

Hay diferentes tipos de revistas literarias. Unas sirven a la literatura (son más graves, trabajan con lo consagrado, adquieren fácilmente aire académico, reflexionan sobre los valores permanentes o sobre los pensamientos y métodos propios de esta manifestación artística) y otras a la vida literaria (son más ligeras, están llenas de propuestas cifradas o abiertas, ofician como foro de una o varias tendencias, adiestran a la vanguardia receptora para que comprenda y valore la vanguardia productora general o de una filiación determinada, someten a crítica las tendencias ajenas, exhiben concretamente el que suponen nuevo modo de escritura, les interesa mucho ir prefigurando el nuevo canon, aspiran a reescribir la memoria cultural). En nuestro medio puede aparecer explícitamente una revista que sirva a la literatura, pero a una

que trabaje para la vida literaria nada más o una tendencia en específico le cuesta más presentarse de modo público y desembarazado. Pero nunca faltan los dos tipos de revista, pues son consustanciales al proceso literario: esto se resuelve con una contaminación llena de sobrentendidos cuando el equipo de la revista ha sido ya tomado por una tendencia de modo subrepticio, o estableciendo equilibrios dinámicos en torno a ciertas ideas superiores que satisfagan a sus realizadores e instituciones auspiciadoras cuando el equipo no representa a una tendencia única. De acuerdo con las formas en que hemos organizado la expresión pública conjeturo que es casi imposible una revista del tipo de Avance o del carácter de Orígenes. Esto no impide que la poesía se conserve y recambie simultáneamente, pues la ausencia de revistas no detuvo la grandeza y variedad de la poesía griega. Pero sí las urgieron las vanguardias, por ejemplo, pues eran los vehículos idóneos para los desplazamientos paradigmáticos propuestos. Una revista de este tipo es una avanzadilla estética, y explora y auspicia el camino para el libro. También es una especie de trinchera, para desplegar y sostener a las huestes de una tendencia. Y entre nosotros sigue viva (es un estereotipo generalizado en todas partes) la configuración mental de que la literatura se transforma a través de las rupturas características de la vanguardia histórica. Es por ello que nos sucede con frecuencia que quienes aspiran a ser visiblemente nuevos, como actitud estética, acaben generalmente asemejándose mucho a aquellas vanguardias o muestren matrices expresivas muy afines.

¿Cuán atentos sientes a nuestros medios de difusión (radio, TV, prensa) al palpitar de nuestra creación poética?

Comentaré de modo general esta pregunta, porque por determinadas circunstancias no me encuentro en condiciones de responder en detalle. A este respecto, he visto que la poesía cubana republicana supo abordar con éxito a la radio (muy aleccionador sería su estudio en el sentido promocional), y que incluso ya iba penetrando en ámbitos más ligeros, como el cabaret. Un buen número de recitadores (algunas de ellas, pues las mujeres se destacaron mucho en ello, alcanzaron una notoriedad enorme y contribuyeron más de lo que uno se imagina a la propagación general de la poesía) mantenía viva la manifestación como otro espectáculo más, aparte del complejo cultural de la décima (que se comporta semejante a la luz, como onda y partícula: es literatura, música, arte escénico, y la atraviesa un gran espíritu participativo). Pero esa propagación poética (los círculos olímpicos de la creación lírica satanizaron toda esa propagación, y se satisfacían bastante con la revista y el libro, pues insistían en el carácter escrito) no alcanzó a dominar la televisión como todos los otros medios, convencionales o alternativos. La gloria de apropiación realizada por la poesía cubana en ese sentido fue la radio. Creo que es aquí mismo, en este punto glorioso, donde falló una posible invasión de la televisión: más de cincuenta años después todavía la poesía cubana cree que con los artilugios con que conquistó un día la radio podrá entrar triunfalmente en la televisión. Saltan por encima de las esencias de cada medio. En la televisión acaba por ser bien pobre la imagen del autor o del intérprete recitando poesías. Este tipo de abordaje está destinado al fracaso, y la televisión seguirá bastante irreductible para la poesía, aunque la primera ofrezca todas las oportunidades a la segunda. Se trata de ofrecer a la televisión la poesía del modo que este medio reclama por su identidad comunicativa. Hay que estudiar primero al poema, antes de llevarlo allí como oferta audiovisual. La poesía es un espléndido mundo audiovisual (yo diría que uno de los secretos del poema conseguido es que el que escucha o el que lee logre visualizar imágenes en la lectura oral o silenciosa: un poema es una evidente criatura plástica, y una de las señales de que el poema ha fracasado es que se comporta entonces como un artefacto ciego, sin



suscitaciones opsilógicas). Los parentescos con la poesía de algunas renovaciones visuales propias de la televisión, como el videoclip, saltan a la vista, pues trabajan sus productos con sus mismos métodos: la cadena de figuras y tropos velocísima tejida según principios de contraste o analogía que emplea el videoclip es patrimonio de la poesía hace buen tiempo, desde que el surrealismo reveló el papel de lo límbico en la imaginación. La poesía precede, dejó dicho José Martí. Ella es el mayor festejo posible de la imaginación humana. Cuando se cambie el paradigma promocional de la poesía, nos asombraremos de cómo pudo la poesía permanecer distante de la televisión: será nítido para todos que el reino audiovisual propio de la poesía es el televisivo, pero concebido como un despliegue total de lo que la imaginación poética trajo al mundo del arte. No creo que salgan de los medios televisivos los que revolucionarán estas concepciones. El día que esa revolución sea ya inevitable o la adelante algún gran talento promocional, habrá que buscar a los propios poetas. Claro está, no a todos los poetas, pues muchos de ellos crean con el método cibernético de la caja oscura (saben que ofrecen una entrada y alcanzan una salida, pero no poseen ni el más mínimo deseo de comprender el proceso interior que ha ocurrido y declaran inefable el acto de creación), pero sí a los que les fascine esa honda naturaleza audiovisual de la poesía. Ellos pueden ser los parteadores de la entrada triunfal de la poesía en casa de millones de personas a través de la televisión.

Sé de tu interés por la difusión de la poesía. En nuestras circunstancias, tan expuestos como estamos a las mil tentaciones, ¿qué recomendarías para ello?

Se trata de romper el nudo gordiano. Si el nudo consiste en la promoción, determinar aún más: ¿es un problema de cantidad o de calidad de promoción?, ¿radica en el tipo de promoción? Sin diagnóstico, no hay pronóstico. Ahora, a las problemáticas habituales, debemos añadir otra, y de un riesgo lento, pero enorme: el economicismo que comienza a impregnar todo empeño institucional alrededor de esta manifestación. Ese economicismo está enviando síntomas alarmantes por aquí y por allá de modo informal al campo poético: la poesía no se vende, los poetas deben cambiar su lenguaje, etc. Los poetas, habituados a leer la realidad, captan los síntomas, y comienzan a esbozar públicamente la defensa, pero aún muy tímidamente. Es una respuesta desarticulada (aún se respira editorialmente, piensan algunos, a la larga no son más que síntomas, que pueden pasar), que ha preferido insistir en las alternativas alcanzables. Esas alternativas se centran en la edición de autor, en el libro artesanal, en la cooperativa editorial. Los poetas han acumulado una gran experiencia en ese servicio a las instituciones, y ya tienen trabajo público que ha rebasado incluso las fronteras nacionales. Pero el sistema institucional no reacciona explícitamente al respecto. Y los poetas, al menos como generalidad, aunque hay sus excepciones, no reclaman que se le levanten esas ciegas leyes de rentabilidad a un fenómeno tan particular como la poesía. Ése es el punto en que se pasa de nuevo de la economía a la promoción. ¿Quién tiene la culpa de que la poesía no se venda, si se acepta esa afirmación? ¿Deben cambiar los poetas sus lenguajes y asuntos para que se vendan más sus libros? Puestas de pie estas preguntas, escritas en castellano, revelan enseguida la necesidad de discutir las abiertamente, así como de reconocer rápidamente ciertas puntas absurdas que las fundamentan. Pero serían muy útiles para empezar, pues remitirían inmediatamente a nuevas preguntas, tal vez más racionales. Lo complejo es que el nudo ya tiene impreso tirones de todas partes, ocurridos en largos períodos, y que sólo sumando todas las variables bajo un agudo pensamiento crítico, de saludable carácter abstracto, y no anecdótico, como es habitual entre nosotros cuando nos ponemos a analizar algo, tal vez se puedan encontrar las hebras de entrada y salida o la urgencia de deshacerlo de un solo tajo real.

La relación entre poesía y realidad y, en particular, entre poesía y política, ha signado desde un principio a la creación poética cubana. ¿Hasta qué punto crees que continúa funcionando en la mirada de nuestra crítica literaria la exigencia de ese criterio ancilar a nuestra poesía a la hora de formar su propio canon?

A través del tiempo he observado la obsesión de algunos críticos cubanos por la ancilaridad de la poesía. Bien lejos estoy de creer que la poesía admita desentenderse absolutamente de las ideologías en curso, pero el insistente gesto de halarla a la arena política más inmediata y sólo asignar valor artístico allí, me pone en guardia permanente frente a este ángulo de visión. He visto que muchos de este tipo de abordajes se realizan con el fin de refractar cómo un poeta o grupo de poetas ilustró o rechazó lo que tácitamente se supone es el imaginario del poder. Según los mismos términos que esta misma crítica ha empleado, en el período del encanto era para ver cómo esa obra o tendencia respaldaba ese imaginario, y en el período del desencanto cómo se apartó o contestó dicho imaginario. No importa el signo ideológico: insisten desde posiciones contrarias en el mismo método: una obra poética merece ser legitimada en la medida en que refracta el deber ser ideológico de la postura crítica. Es obvio que esto resulta injusto y empobrecedor. Su carácter reductor nace de la absolutización de uno de los posibles aspectos de toda obra lírica. Cualquier obra poética conseguida, incluso aquella que tenga marcada tendencia periodística, posee una riqueza tremenda en todos sus planos compositivos, lingüísticos, temáticos, artísticos, comunicativos, simbólicos. La poesía cubana es un proteico polígono de transformaciones de sensibilidad y de instrumentos. Las lecturas que se realizan del complejo mundo de energías psíquicas representadas en el texto han de revelar no sólo las facetas de la más inmediata conciencia social presentes, sino esa totalidad de alta temperatura humana que un buen poema encarna de un modo ejemplar. La buena crítica es isomorfa con la creación: frente a su cosmos sintético funda métodos de aprehensión que no dejen diseccionada y muerta la obra sobre la mesa del análisis, sino que devuelvan a los ojos públicos su pulso estremecido y su vuelo de alción.

Según tu punto de vista, ¿en qué medida las nuevas tecnologías y el propio mercado han entrado a determinar el ritmo cardíaco y la respiración de la poesía que se hace en nuestros días? ¿Hasta dónde puede estar relacionada con los modos de recepción y aun de creación de la poesía en nuestro tiempo?

Indudablemente que las nuevas tecnologías y el mercado influyen poderosamente sobre la poesía. La poesía se nutre de todo, y crece con cada paso de avance en la intelección y manipulación del mundo. Así que cada descubrimiento o invención, en el orden de las ideas o de los objetos, influye sobre sus modos de representación. Los gestos tecnológicos esenciales la enriquecen: ella sólo necesita para asimilarlos que ya hayan pasado a la sensibilidad. Pero es verdad también que generalmente ha tenido una postura de examen o rechazo de las nuevas tecnologías. Durante el clasicismo, con el predominio de una visión racionalista del mundo y el progreso como la principal coordenada del hombre en el tiempo, algunos poetas saludaron con estentóreo aliento la vacuna, el ferrocarril, el cable submarino... El poeta clasicista disfrutaba con una mística especial contemplar o viajar en un barco a vapor. Luego en el vanguardismo se enamoraron del teléfono, el automóvil, el aeroplano. Altazor, de Huidobro, está imaginado enteramente como un vuelo en paracaídas. La bicicleta fue uno de los aparatos insignias de los poetas vanguardistas. Les ofreció un extraño gozo de transgresión y modernidad conducir estos móviles personales. Tal vez las primeras mujeres que montaron bicicletas pertenecían a los nuevos grupos creadores o simpatizaban con ellos. Pero la poesía tendió a ausentarse de esos gestos de los poetas, y en la mayoría de los casos decidió no

concurrir a los poemas. A los clasicistas cantadores de tecnologías hoy uno los lee con fatiga y sintiendo cómo el fardo pesado de las palabras, igual que lujosos mantos de plomo, atropellan los tobillos menudos y gráciles de la poesía. A los vanguardistas que gustaron de lo mismo se les leen sus alusiones tecnológicas como una escenografía de época, como un decorado simpático del poema, y muy raramente alcanzan a tocar los sagrados tobillos mencionados. La poesía padece una vigilancia tremenda sobre las nuevas tecnologías, aunque muchos poemas les rindan fervorosos cultos. La poesía siempre tiene uno de los pies en el cielo, aunque el otro pie se afirme raigalmente en la tierra. El reino de la poesía no es la noticia, sino la sensibilidad. Ella es la ferviente moradora del mundo interior. Es la expresión de la batalla de lo ideal con lo real en el seno doloroso de lo humano. Puede cantar directamente la belleza de los platos, pero le atrae más la grandeza de Palissy consumiéndose junto al fuego para conseguir platos más bellos y duraderos. Ya hace buen número de años que el único crecimiento visible en términos antropológicos es el tecnológico. Incluso el mecanismo evolutivo propio de las tecnologías ganó el reino de los poetas y de los poemas. El poeta de última generación entiende que ha de escribir de manera que expulse simbólicamente a los de las anteriores. La habitual manera de caminar que hemos empleado es el disenso. Muchos poetas se desgastan procurándose una tecnología compositiva bien llamativa, que los rotule como artistas originales. En los espacios sancionadores muchas veces lo que se califica es estar in, vale decir, demostrar que el poema creado se afilia a una tecnología en boga. No se trata de socializar un gran mensaje humano, de espiritual trascendencia, para el cual se han acarreado o inventado los instrumentos que sean pertinentes: se trata de algo bien pobre: ser novedosos a toda costa en términos de operatividad discursiva. La tecnología lírica como una llave para dominar la vida literaria y triunfar en ella, no como un acervo operacional para transmitir un bien de alta espiritualidad. Como puede verse, así se maneja la tecnología en la sociedad dominante de hoy. Es el arte copiando los mecanismos que se le imprimen a otra manifestación que se considera como la más progresiva y la que se encuentra supuestamente marcando el desarrollo humano. No parece ser casual que el principio de la originalidad como el rector en el mundo artístico sea tan contemporáneo del desarrollo industrial y las aperturas de la comunicación. Respecto al mercado, el asunto está mucho más claro. Al menos es más visible, para los poetas y para los que no lo son. La mejor forma que existe de hablar con rápida elocuencia es la poesía. Uno de sus recursos tecnológicos básicos (la poesía posee su propia techné) es la metáfora. Empleemos una metáfora bíblica: el templo está invadido por los mercaderes, y ya se siente la urgencia de que Jesús entre y los arroje de la nave. En la bullanga propositiva de las mercaderías, en la algarabía áurea del mercado, la poesía no vale un céntimo. Ella, que es la joya del espíritu, resulta que no vale nada. Sin embargo, no se puede botar al mercado por la ventana: el problema es que el mercado no puede ser la principal plaza humana. Sentar al mercado en la silla turca de nuestro cráneo es como colocar al Minotauro en el trono. Es convertir todo el espacio social en un trágico laberinto. La poesía puede imaginar lo que parece imposible: hay que arrojar al Minotauro de nuestra silla turca, enseñarle a nutrirse sólo con yerba y a tirar con su enorme musculatura del arado. ¿Qué sentido le otorgas a la poesía frente a los escombros que, por lo que se ve, nos tiene reservado el futuro?

La poesía es una de las pocas fuerzas que pueden salvar al mundo. No confundirla exclusivamente con los poemas y los poetas. Hablamos de la poesía como expresión exponencial de la cultura, como el estadio antropológico más acendrado que se ha conseguido hasta hoy. Sería muy bueno, y ayudaría increíblemente, que los poetas, a través de los

poemas, logran que los demás visualizaran esas supremas cotas. En los poemas presididos por la poesía se puede viajar al infierno sin perder de vista el paraíso. Ya existen ejemplos históricos de estos logros representativos. Son hazañas muy altas, y los poetas están muy entretenidos con las bengalas de la vida literaria. Se están desgastando en ser originales y en cuidar sus ghettos socioartísticos. Y forcejean porque se les inscriba en mármoles cuando no han levantado aún una colina superior a las que las bibijaguas erigen silenciosamente. Han puesto sus ojos en los elaboradores fetichistas de las ideologías culturales: se les inclinan como a dioses. Son nuevas supersticiones, en las que el ambiente artístico posee un abrumador número. Pero para salvar a la especie humana de los bordes abismales que se propagan ya a su alrededor, y que el egoísmo y la codicia ahondan salvajemente en la misma medida en que prosperan, sólo una fuerza descomunal de amor que tienda lazos con todo podrá alejar el abismo. El amor es el ancla más poderosa. El amor es el partido definitivo. La poesía nunca faltó a una cita de amor. No se pueden alzar nuevos laberintos, como lo hizo la curiosidad constructiva de Dédalo. No se puede salir del laberinto escapando por su lado supuestamente abierto, como lo intentó el ansia pueril de Ícaro. Del laberinto se sale por la puerta misma por donde se entró, sencillamente caminando, después de haberse liberado del monstruo, como lo cumplió Teseo con la contribución extraordinaria de Ariadna. Creo profundamente que en batalla de tal carácter, que ha de estar presidida por el amor, la poesía —más allá de los poetas y los poemas, o desde ambos, como debe ser— no faltará de seguro ni un solo segundo en los pechos de Ariadna y Teseo. La poesía hoy tiene un deber insoslayable: poner a Teseo y a Ariadna en marcha.

(Publicada parcialmente en Amnios 5 (2011) y en Amnios 14 (2014).

Roberto Manzano (Ciego de Ávila, Cuba, 1949). Poeta, crítico y ensayista. En el 2005 obtuvo el Premio de Poesía Nicolás Guillén con su libro Synergos. Su más reciente poemario es La piedra de Sísifo (Colección Sur Editores, 2013). En el 2007 recibió el Premio de Poesía Samuel Feijóo que otorga la Sociedad Económica de Amigos del País.