

cultura significa mitología, religión, ciencia, etcétera. Estamos condenados a ser artificiales, no naturales.

CHT: *Entiendo.*

OP: Estamos condenados a crear otra naturaleza. No la real.

CHT: *Esto se cumple también en Wordsworth, de hecho. Pienso en ese pasaje maravilloso de El Preludio, cuando sube al monte Snowdon con la intención de ver amanecer. Pero nunca ve amanecer. Lo que ve es la luna brillando por encima de las nubes. Y entonces se le antoja que ese panorama es una mente gigantesca. En cierto sentido, se trata de Dios, aunque Wordsworth nunca lleva la idea o la presencia de Dios muy lejos. Tiene más que ver, ciertamente, con el instinto religioso.*

OP: Wordsworth tenía razón.

CHT: *Sí.*

OP: Su poema anticipa ese sentimiento oceánico del que hablaba Freud. Otro que también lo anticipa en algunos poemas es Shelley.

CHT: *Estaba pensando... La semana pasada vi a alguien cortando árboles. Bueno, más bien los podaba, cortaba las ramas muertas. Era un podador profesional. Y yo miraba a este hombre hacer su tarea de poda. Yo estaba de pie y le miraba, y él caminaba por las ramas como un mono, y las cortaba. Subía por el árbol y las ramas caían. El hombre daba vueltas al tronco y tenía una cuerda con la que saltaba de una rama a otra, como Tarzán. Y mientras yo miraba este proceso, esta narración, me dio por pensar, «¿por qué necesitamos mitos?». Ayer hablamos de esto. No sé si te acuerdas de esa señora que te preguntó: «y este poema que ha leído, ¿qué simboliza?»*

OP: *Sí.*

CHT: *Pero el poema no simboliza nada: existe por y para sí mismo. Me gusta pensar que uno puede abarcar la creación sin que los contornos se borren o que la propia creación se haga oceánica... demasiado pronto.*

OP: Tal vez el poema no es simbólico...

CHT: *No.*

OP: ...pero es mítico. No todo, claro.

CHT: *¿Quieres decir que se refiere al «hombre hacedor»?*

OP: Sí. Y además tú lo has dicho: Tarzán. Un mito.

CHT: *Ya volvemos a los mitos. No puedo librarme de ellos.*

OP: Tú pensabas en el mito del buen salvaje.

CHT: *Cierto. Pero en mi versión no me interesa tanto el mito como la comedia del mito, y una y otra vez descubro que mi percepción de la comedia acaba minando mi percepción del mito. No me refiero a la ironía. La ironía, muy a menudo, es algo que abarata y acaba con todo. Pero hay mucha comedia en la imagen de ese hombre saltando como un mono de un lado a otro del árbol. Lo mismo cuando pone pie a tierra y vuelve a ser un hombre. Es la comedia de la metamorfosis.*

OP: Pero la ironía es muy importante. Es la compañera del mito.

CHT: *Depende del tipo de ironía. Yo me refiero a esa ironía que se burla de la vida. O a esa ironía que encuentra vacía la vida. Estaba pensando... No hace mucho contemplé algunos cuadros de Alberto Savinio, ya sabes, el hermano de De Chirico. Un pintor muy interesante.*

OP: Un buen pintor. Aunque no estoy seguro de que sea un gran pintor.

CHT: *No.*

OP: Es un estupendo escritor, desde luego.

CHT: *Estupendo, sí. Pero bueno, a lo que iba, yo miraba estos cuadros, y acababa de leer La niñez de..., ¿cómo se llama?, ahora me he olvidado del título de su libro. No importa: es un anagrama de su nombre. Había leído ese libro y ahora miraba los cuadros de Savinio, y pensé, esto es fantástico, pero al final, ¿qué queda? No hay más que ironía, una ironía que hace que todo se cancele mutuamente. No hay pausas. Hay pasajes espléndidos, sí, como el de su nacimiento, cuando arrojan agua en el tejado de su casa...*

OP: No he leído ese libro aún.

CHT: *...Hace mucho calor en Atenas, y el protagonista acaba de nacer. Es igual que Tristram Shandy: empieza con su nacimiento. Y arrojan agua al tejado de la casa para refrescarla. El libro está muy bien escrito, y la Atenas balcánica de principios de siglo está recreada estupendamente. Pero cuando uno llega a la última página, piensa, ¿y qué me ofrece este libro? Por otro lado, lo que los cuadros nos ofrecen es una especie de ironía que no hace sino devaluar las cosas. La vida es más que eso, no se la puede abarcar con la sola ayuda de la ironía.*

OP: Pero la ironía también es una defensa; una defensa contra...

CHT: *Contra el vacío.*

OP: Contra el vacío o contra la plenitud, contra la riqueza de la vida. La ironía también puede ser una forma de piedad.

CHT: *Esto se relaciona con la idea de la fatalidad.*

OP: La ironía como una sonrisa, una especie de resignación.

CHT: *Sí, sí, pero si el arte fuera sólo resignación, y sólo ironía, uno querría algo más, ¿no es cierto?*

OP: Tal vez la ironía funciona también en defensa propia. Es un instrumento para entender las cosas, y puede enseñarte a tener piedad de ti y de los demás. Piedad de la vida. La ironía es una forma de conocimiento, y esto es importante, porque la ironía equivale a una especie de tolerancia.

CHT: *Cierto.*

OP: Y esto es importante. Rebaja algunas ideas cuando se vuelven peligrosas, no sólo para uno, sino para los demás.

CHT: *Como la aguja que pincha el globo.*

OP: La ironía rebaja todas esas pretensiones de sublimidad.

CHT: *Me encanta la ironía de la poesía metafísica, como cuando Marvell le dice a su dama, 'The grave's a fine and silent place,/ But none, I think, do there embrace' ('Calladas y agradables son las tumbas,/ pero nadie, creo, se abraza en ellas'). Esto es perfecto. Esa es la clase de ironía que admite la riqueza, la plenitud de la vida.*

OP: Supongo que a veces la ironía no se enfrenta a la vida, como en el caso de Marvell. Es un modo de reducir las pretensiones de la vida y adecuarlas a la realidad. A asuntos más prosaicos.

CHT: *¿Por qué no hablamos un poco de tus poemas? ¿Cuál es tu libro favorito?*

OP: No lo sé.

CHT: *¿No lo sabes? Porque he notado que tu poesía reunida, la que acaba de publicar Carcanet en Inglaterra, cubre sólo de 1957 a 1987.*

OP: Esa no fue decisión mía, sino de Eliot Weinberger.

CHT: *Ya veo.*

OP: Eliot dejó fuera la primera parte de mi trabajo, en la que hay muchos poemas que me gustan. Pero tal vez algunos de esos poemas son demasiado formales, utilizan formas demasiado tradicionales que es difícil traducir al inglés.

CHT: *En general, traducir del español al inglés es complicado, porque ambos idiomas se mueven de forma muy diferente. Hay un ritmo y un empuje en la poesía española que en inglés suena excesivo, excitado, mientras que en español la música del lenguaje tiende a corregir o matizar ese efecto.*

OP: De ahí que esos poemas fueran excluidos. Eliot es el responsable de la selección.

CHT: *Pensé que tal vez habías renegado de tu juventud...*

OP: Al contrario. De hecho, me encanta leer esos poemas antiguos. Y el último libro, *Árbol adentro*, es en cierto sentido un regreso a mi primera poesía. En parte, al menos.

CHT: *¿Y esto fue inconsciente, o estuviste relejendo tus primeros poemas?*

OP: No, fue más bien inconsciente.

CHT: *Hay, pues, una continuidad.*

OP: Sin duda.

CHT: *Pasemos a hablar un poco de México, si te parece. ¿Sería posible a estas alturas una maniobra política como la que forzó el cierre de Plural en la década de los setenta?*

OP: Es más difícil. El país se ha democratizado bastante. Creo que ha habido mejoras en el campo político, aunque hemos empeorado en el campo económico.

CHT: *Esto es bueno, ¿no?*

OP: No realmente.

CHT: *¿Ni siquiera un poco?*

OP: Estamos en una situación muy mala. Pero México tiene posibilidades, y por primera vez en mi vida soy bastante optimista. Hay grandes posibilidades...

CHT: *¿Pero encontrará su propio camino? No es necesario que forme parte de esta gran máquina de producción capitalista, ¿verdad? D. H. Lawrence solía hablar, con razón, de la «aparente ética de la producción». Es una ética aparente, porque cuando la realidad se impone...*

OP: Pero México no puede estar fuera del mundo moderno. Estamos condenados a pertenecer al mundo moderno. Lo que sí podemos, tal vez, es tratar de mitigar los efectos del sistema.

CHT: *Una vez dijiste que cada poema es un intento de reconciliar historia y poesía en beneficio de la poesía. ¿Podrías extenderte un poco sobre esto?*

OP: Es bastante difícil de explicar, y no sé qué puedo añadir a lo ya dicho. Pero hay una relación, que abarca incluso a la poesía de la naturaleza.

CHT: *¿No será porque el hombre siempre ha introducido cambios en la naturaleza?*

OP: Y porque es tiempo. La naturaleza es tiempo. Una de los aspectos interesantes de la ciencia moderna es que poco a poco vamos entendiendo que la naturaleza tiene una historia, que la naturaleza es tiempo. De hecho, cuando vemos un árbol, vemos una parte de la historia de la naturaleza, una historia de la materia, de las estrellas...

CHT: *Y también del modo en que los hombres han construido o cambiado los paisajes.*

OP: En este sentido, la poesía es tiempo. Más aun: cada poema es un fragmento de tiempo, pero también trata de ser un objeto autosuficiente.

CHT: *Hay una doble percepción de la obra de arte: es algo que está ahí, un artefacto que dura, que alberga un flujo mientras...*

OP: Mientras hay lenguaje.

CHT: *Mientras hay lenguaje. Y a veces incluso durante más tiempo, porque aún es posible leer poesía latina o griega.*

OP: Esto es importante. La literatura no pertenece sólo a las lenguas vivas, a las palabras habladas. Nadie habla sánscrito, latín y griego, y sin embargo, parte de la mejor literatura está escrita en esas lenguas muertas.

CHT: *En relación con esto, en inglés tendemos a hablar mucho del habla (speech). Los franceses dicen écriture, y nosotros decimos habla: entendemos la poesía como un acto del habla.*

OP: Creo que habla es mejor que écriture.

CHT: *La dichosa écriture ha acabado con tantas cosas en los campos de la crítica y la poesía...*

OP: Pienso que el concepto de écriture ha sido un enorme error de la crítica moderna.

CHT: *Sí.*

OP: Pero los poetas franceses, los que mantienen viva la tradición de la poesía, no hablan nunca de *écriture*, sino de palabras. Hablan de sonidos. Y Baudelaire habla de correspondencias, de palabras con sonido. En realidad, encuentro que utilizar toda esta nueva filosofía francesa para la crítica literaria es una abominación, un tremendo error.

CHT: *Prescinde del poeta, para empezar. El poeta desaparece, así como cualquier clase de moral representada por el poeta. La posibilidad de que la poesía fije una actitud moral desaparece, por lo que al final todo se evapora, y el poema se convierte en un conjunto de palabras sobre la página sin relación con nada.*

OP: Exacto.

CHT: *Pero esa idea de que el poema no se relaciona con nada excepto con otras palabras u otras literaturas me parece tan estéril...*

OP: En primer lugar, las palabras vienen asociadas a unos significados.

CHT: *En efecto, hay un significado. ¿Crees tú que este error arranca de Mallarmé?*

OP: No lo creo. En realidad, Mallarmé proponía que las palabras eran relativas, una reverberación del Absoluto. Tal vez estuviera equivocado. Pero esa era su idea. Intentó hacer que un poema hecho de palabras fuera un poema hecho de poemas..., el Libro.

CHT: *Exacto.*

OP: Esa era su idea. La crítica moderna, por el contrario, postula una pluralidad de significados: pero estos significados son iguales y al final se anulan mutuamente. Y no hay sentido, no hay significado.

CHT: *Ya sé que es diferente, pero recuerdo que hace años estaba de moda extraer interpretaciones psicológicas de un poema. Se hacían lecturas jungianas, y al final todos los poemas parecían iguales.*

OP: Ocurre lo mismo si haces una lectura marxista.