

Entrevista de Laurence Breysse-Chanet y Laurie-Anne Laget
con Miguel Casado

— **Hablemos de la poesía española actual. A tu parecer, ¿cuáles serían sus tendencias formales, sus tendencias temáticas?**

Confieso que me cuesta mucho, cada vez más, tomar como referencia la *poesía española*. Quizá se trata de una reacción al exceso de generalidad y al uso sistemático de clasificaciones que hemos padecido. Creo que la poesía española —y también la poesía de cualquier otro lugar— no compone un ámbito único, que hay en ella una enorme diversidad, direcciones contradictorias entre sí, notable fragmentación —acentuada quizá por la falta de espacios críticos que puedan ser compartidos, de espacios dispuestos para un debate y un intercambio abiertos y serios—. Por otro lado, no creo que captar los desplazamientos verdaderamente renovadores en la escritura poética sea posible si lo que se hace es observar características comunes a un grupo o varios de poetas; lo renovador es primero individual, supone la introducción de una diferencia, de una discontinuidad, mientras lo común se aprecia cuando se atenúan las diferencias, cuando se orienta la lectura a definir rasgos compartidos. Seguramente los usos dialectales —de *dialecto poético*— a los que con frecuencia se tiende en cada época, los tópicos (temáticos o lingüísticos) de actualidad, remiten a códigos culturales, más que constituir fenómenos creativos, artísticos. Me interesan los poetas uno por uno; es en esa lectura particular donde puede apuntar una lengua propia, un mundo personal.

Sé que esto resulta problemático a la hora de estudiar, de investigar la poesía en un momento dado o con perspectiva histórica; pero no creo que, para facilitar el ejercicio del crítico o del profesor, haya que limar lo que sobresale, lo punzante. Más bien habría que pincharse con ello. Solo a partir de una lectura crítica exigente de los textos concretos podríamos quizá extrapolar rasgos generales; no es mi sensibilidad, pero lo acepto como algo posible. Lo que nunca será útil ni serio es la práctica de partir de criterios generales, elaborados sin apenas lectura concreta de los textos, para guiarnos con ellos a la hora de leer a los poetas; es lo que, hace ya muchos años, llamé “lectura de semejanzas”, una enfermedad grave, mortal, de la crítica y los estudios literarios. Con este enfoque nos encontraríamos siempre en contradicción; por ejemplo, apreciaríamos la singularidad poderosa de poetas como Antonio Gamoneda, Claudio Rodríguez o José Ángel Valente, pero, a la hora de estudiar su época, su arco cronológico, hablaríamos de una *Generación del 50*, definida por *rasgos comunes* que no podrían, de ningún modo, caracterizar la escritura de los poetas

citados, y acabaríamos en consecuencia centrándonos en otras obras más *cómodas*, que aparentemente se puedan explicar así.

Por todo esto, las tendencias que resultan identificables son las más *culturales*, las menos *poéticas* en sentido fuerte. Así, en la España de ahora, el relativo éxito comercial de una *poesía adolescente*, o la recuperación de una *poesía social* reconocible por sus mensajes y su falta de entidad verbal, o la presunta modernidad de una *poesía improvisada*, pasto de todos los clichés, entre otras formas de la hipercomunicación que nos domina.

— **¿Novedades, y en qué sentido? Quisiéramos saber lo que te llama la atención, lo que te parece relevante.**

Acabo de leer en los últimos días, dos libros recién aparecidos y muy distintos entre sí, que me han interesado*. Uno, *Alguien surge*, de Carmen Díaz-Maroto (Madrid, 1962) una poeta muy poco conocida; me ha ganado su autoexigencia en no conceder ni concederse nada, su búsqueda de precisión en un espacio que tiende a moverse al margen de ella: imágenes, de raíz metafórica a menudo, que tratan de nombrar procesos de percepción y pensamiento, en cada uno de cuyos pasos el poema, la poeta, se juegan algo, quizá del orden de una identidad personal que se hace inseparable de lo que se pueda descubrir acerca de la propia escritura, y se siente cada vez el filo del riesgo y la huella, ligera pero material, de un paso. El otro, *Marruecos*, de Julio Prieto (Madrid, 1968), conocido como estudioso de la reciente poesía latinoamericana, menos como poeta; la sorpresa del juego que incorpora el título —los *marruecos* serían una especie de animales como los que recopiló Borges, pero igualmente se trata del nombre del país magrebí, y los lugares y la vida de este se hacen presentes a la vez que parecen virtuales, imaginarios también— abre un espacio verbal que convoca fuertes sensaciones, muy físico, pero asimismo muy rico en matices y registros lingüísticos, con un gusto barroco por el intercambio de lo culto y lo coloquial, por el ensayo de combinaciones de palabras que hagan *sentir* aunque resulten indeterminadas, aunque parezcan desearse autónomas de sentido y sentimiento.

¿Qué podría deducir de esta reunión azarosa de dos libros tan ajenos entre sí, cuyos autores no se conocen y probablemente no se han leído? No debería deducir nada; es obvio que se trata de una base precaria e insuficiente. Pero creo que hay en ellos una voluntad de nombrar *realidad*, de descubrir *realidad*, y de hacerlo lejos de los usos que suelen considerarse *realistas*. Hay una buscada distancia de los gestos retóricos más habituales, una pregunta por la solución particular que requiere cada poema. No se redondea ni se quiere brillar —todo *brillo* se deja llevar por el movimiento activo del poema, se integra en su corporeidad—.

El ritmo no es estable, ni siquiera en el caso de las prosas de Prieto; se va también explorando. No hay énfasis en el *yo*, o bien porque se está inciertamente inquiriendo qué pueda ser, o bien porque la voz habla desde un lugar impreciso, no marcado. Todo me lleva a recordar aquello que dijo Celan: “el poema es un solitario”. El poema lo es, sí; importa mucho menos el poeta.

Mi mirada está sin duda condicionada por mis inclinaciones y preferencias, por el análisis que hago de las vías para construir una poética hoy. Me preocupa la pérdida de realidad que se ha ido dando en la poesía a lo largo del último siglo y medio, a la par que se daba en la vida de las sociedades dominadas por la mercancía y, más recientemente, por la comunicación. Pienso que el *deseo de realidad* es una de las fuerzas más poderosas que mueven ahora la escritura, como la mueven todas las carencias, las imposibilidades. El desafío es ir encontrando los medios lingüísticos que permitan ejercer ese deseo, acercarse quizá a su objetivo, y que no sabemos bien cuáles puedan ser. No sirve la retórica gastada, ni los ritmos preexistentes al poema. Extremar la crítica de la lengua en todos los sentidos, también hacia lo supuestamente poético; identificar lo que venía dado, lo que no ha surgido en el impulso de hacer mundo que mueve a la mano que escribe.

Y en las lecturas de cada día encuentro muchos poemas que me animan a seguir. Aunque, con frecuencia, no estén entre los libros más avalados por el nombre que los firma.

— La poesía española frente a la poesía europea, y latinoamericana. ¿Existen relaciones privilegiadas, hoy día? ¿Qué tal con la poesía francesa?

En los últimos diez o quince años ha habido un cambio importante en la difusión de la poesía latinoamericana en España; falta mucho por hacer (y más todavía a la inversa, en la difusión de la poesía española allá), pero ha sido un cambio enorme. Editoriales tradicionales, como Visor y especialmente Pre-Textos, han ido publicando a muchos poetas latinoamericanos; pero, sobre todo, han sido colecciones, como Transatlántica, de Amargord —que precisamente en estos días concluye su trayectoria con setenta títulos en su catálogo—, las que han facilitado el encuentro con poetas no propiamente *canónicos*, que son quizá los que más pueden aportar a quienes escribimos. La poesía completa de Jaime Saenz o de Viel Temperley, los libros de Lorenzo García Vega o Eduardo Milán, han roto muchos tópicos en la forma de plantearse la poesía. Sumemos pequeñas editoriales, como Sin Fin, con sus publicaciones de los peruanos de Hora Zero o de Mario Santiago; o como Liliputienses, con la figura de Mario Montalbetti; como Kriller 71. Obras como la de María Auxiliadora

Álvarez, Raúl Zurita, Mirta Rosenberg, Nicanor Parra o Marosa de Giorgio son ya familiares para los lectores españoles.

La poesía latinoamericana tampoco es un conjunto único, por supuesto, y en ella se cruzan líneas de valor muy diverso y de orientación contradictoria; pero quizá aporta una visión de la tradición moderna, con un reconocimiento del lugar de las vanguardias y una continuidad de sus propuestas de ruptura, que viene a poner en crisis el antivanguardismo, las tendencias *normalizadoras*, que se habían ido haciendo *oficiales* en la península. Y esto nos ayuda a tener puntos de partida mucho más libres y productivos.

Aparte de esta relación fundamental, exigida por la lógica interna de la lengua común (más allá de sus causas históricas y de sus variantes), quizá la influencia más notable hoy es la de la poesía en inglés, sobre todo la norteamericana: por el número de las traducciones y por la huella en numerosos poetas, funciona hoy tal vez entre nosotros como medida de valor, como una brújula poética, con las virtudes (una poesía fuerte, con vías peculiares de renovación) y los perjuicios (la recepción acrítica, el trasplante mecánico) que esto puede implicar.

En general, aunque no sea comparable con lo anterior, hay un buen número de traducciones de las lenguas europeas, aunque seguramente hace tiempo que no se produce un fenómeno como el de la influencia de Paul Celan hace ya bastantes años. Lo mismo puede decirse en particular de la poesía francesa: algunos de sus grandes nombres (Char, Bonnefoy, Michaux, Perse, Ponge) están ahí, se les valora como tales, más recientemente se han ido difundiendo obras como las de Philippe Jaccottet o Bernard Noël, pero sin duda subsisten grandes lagunas.

— Quisiéramos saber de tus lecturas, tus filiaciones. Por supuesto con la poesía española, pero asimismo con la de otras tradiciones, u otros idiomas.

Quizá los críticos conocen mejor este tipo de respuestas que los propios poetas. Uno mismo sabe lo que ha leído, el grado de devoción o distancia con que lo ha hecho; pero eso no supone saber en qué medida ha afectado a su escritura. Los cruces de lenguas que esta elige son bastante imprevisibles, incluso azarosos, por más que luego se consoliden y se hagan cimiento. Y en muchas ocasiones no son las lecturas poéticas las que más pesan; pienso, por ejemplo, en la importancia que tuvieron para mí las lecturas políticas en los años de juventud en que milité contra el franquismo: siempre he recordado la insistencia de Lenin en que la verdad es siempre concreta, y hasta hoy esto sigue estando en la raíz de mi mirada y mi pensamiento. Durante los últimos años, he escrito una columna titulada “Tienda de fieltro”, que publicaba primero en *El Norte de Castilla* y luego en la revista mexicana *Periódico de*

Poesía (aparecerá en los próximos meses, en México, un libro que recoge parte de estos artículos); mi idea era trazar ahí un mapa de lecturas personales, al margen de lo que había ido exigiendo la tarea crítica, y ahora compruebo que los textos referidos a la poesía no son la mayoría.

Así, si tuviera que elegir *mis* clásicos, diría Garcilaso y Luis de León, y Antonio Machado entre los modernos; también tuve años de poner mucha atención en Cernuda, aunque ya no me reconozca en su tono; pero no sabría decir cuánto pesó cada uno de ellos. De la cantidad de horas de lectura y trabajo que he dedicado a poetas como Antonio Gamoneda, Vicente Núñez, José-Miguel Ullán y otros, he aprendido sin duda enormemente; pero no creo que nadie pueda asimilar mi escritura con la de ellos, tan distantes tonalmente, lingüísticamente, y por sus mundos, entre sí y de mí. Algo similar me ocurre con la poesía francesa que más he frecuentado: Rimbaud, sobre todo en las *Iluminaciones*, es quizá el primero que comprendió que es el poema el que es un solitario; me encuentro con Ponge cerca de *las cosas*, pero también entendí que, pese a las apariencias, su pensamiento tenía un motor metafísico, y eso me lo aleja.

Ya digo que, en este terreno, las conexiones son imprevisibles. Por ejemplo, asocio las novelas de Peter Handke a mi formación en los años 80, y siento muy cercana la mirada de Albert Camus. Recuerdo que *La tierra baldía*, de T.S. Eliot, fue decisiva para mi práctica de la escritura, aunque el interés por su autor se me ha enfriado. Algunas poetas norteamericanas —Adrienne Rich, Tess Gallagher, la Margaret Atwood de *Los diarios de Susanna Moodie*...— me enseñaron mucho sobre cómo el acontecimiento se inserta en lo cotidiano. Pessoa también, el que firmaba como Alberto Caeiro, con su materialismo antirretórico. Pero rasgos como aborrecer lo solemne o evitar los finales redondos seguramente son más personales que literarios.

— **¿Nos podrías hablar de las relaciones que ves entre tu obra de poeta y tu obra de crítico?**

Es verdad que un poeta suele ser consciente de mucho mientras construye un poema; pero también que, si puede explicar con otras palabras lo que ocurre entonces, algo en alguno de estos pasos falla. Hay un momento de corte entre la teoría, el pensamiento acerca de la poesía, y la propia escritura, la escritura del poema. No es ya que esté convencido de la necesidad de ese “momento de corte” entre el poeta y el crítico, que lo estoy, sino que me parece que, al surgir, la escritura poética lo impone, se impone como autónoma respecto a lo que cree saberse acerca de ella, antes de ella.

Sin embargo, a la vez, he experimentado a menudo la salud de otras formas de conexión entre las dos actividades. El mirar desde dentro los textos (no los propios), al escribir sobre ellos, en una suerte de inmersión que va mostrando su carácter peculiar, me ha permitido mantener un vínculo estrecho —como he dicho antes— con obras cuyo lenguaje y mundo resultan distantes de los míos. Esos poemas ajenos funcionan como un lugar de pensamiento habitado por las mismas preocupaciones de mi poesía. Podría quizá componer mi poética con fragmentos de mis escritos críticos —alguna vez lo he intentado—, como si en ellos se abrieran de vez en cuando ventanas por las que me leo a mí mismo.

— Como creador, ¿cómo te sitúas frente a una obra que traduces? ¿Por qué traduces?

Supongo que todo empezó con la sensación de que, traduciendo, podía leer mejor, entrar más en la lengua y el mundo de un poeta. Que ese plus de atención y de conciencia me proporcionaba un tipo de lectura muy especial, más verdadera. A partir de ahí, la traducción está llena de estímulos, es pura llamada; todo atrae en ella: la relación lengua a lengua con el otro poeta, el impensable entrar en un mundo *otro* como propio, el extraño conocimiento de la lengua —de la mía— que se produce ahí, el juego de trabajo, paciencia e inspiración siempre al límite de la imposibilidad. Se sufre, los problemas son continuos, y también se disfruta mucho.

Frente a la obra que traduzco, trato de ponerme a su servicio. Busco que mi traducción se parezca a ella en todo; por eso, me interesa tanto explorar la literalidad, tan denostada tradicionalmente, y también ver cómo puedo abrir mi lengua para que quepan en ella, aunque la fuercen un poco, los gestos de la otra lengua (por ejemplo, en una reciente traducción de Gastão Cruz, a la que llegué movido por su experiencia del tiempo, resultó fascinante el juego de la sintaxis, ver cómo podría ir estirando en castellano la frase infinita que él componía en portugués).

— E incluso, ¿por qué escribes?

No estoy seguro de saberlo, pero creo que siempre sucede por algo personal, sea conocido o desconocido. Al final de la infancia leía muchísimo; debe de haber una relación especial con la palabra escrita, que se vincula a la soledad y que, en ese contexto, construye la relación con uno mismo. Cuando, en la época de militancia, dejé de escribir mis poemas adolescentes, seguía escribiendo constantemente: carteles, panfletos, informes, programas... ¿Por qué la poesía después? Quizá porque volver a ella coincidió, se confundió, con una vuelta a la conciencia de mí mismo y con una experiencia nueva de intimidad.

— **¿Nos darías una poética tuya, muy libre, sin paso obligado por supuesto?**

Creo que está implícita —incluso, en algunos momentos, también explícita— en lo que he ido diciendo.

— **¿Unas palabras sobre tus proyectos actuales?**

Los poemas siguen su curso propio, no vienen dados por un proyecto. Después de *El sentimiento de la vista*, he escrito una serie de poemas, y también algunos sueltos; pero aún no sé cómo iría el libro que reuniría todo eso, y la última época está siendo de bastante sequía. Siempre he pasado por estos ciclos, los poemas se gobiernan a sí mismos.

En la escritura crítica, me interesa cada vez más la teoría; pero no acabo de encontrar el momento de trabajar a fondo sobre *pérdida y deseo de realidad*. Tengo escritas algunas cosas, intuyo cuál es el plan del trabajo, pero no acabo de ponerme. Me interesa el último Benveniste, me parece que guarda muchas de las respuestas que busco; quizá si supiera cómo abordarlo desde mi perspectiva, se habría ya roto este bloqueo. También el último Barthes guarda muchas respuestas, pero eso sí lo tengo un poco más claro y ya esbozado.

De todos modos, ahora estoy absorbido por compromisos inmediatos, que me van a ocupar durante bastante tiempo aún: mi curso sobre “Vanguardia y lenguajes de ruptura”, que espero cerrar en 2019; escribir el prólogo para la nueva edición de la poesía completa de Gamoneda; una serie de proyectos en torno a la poesía de Ullán, cuando se cumple el décimo aniversario de su muerte; completar mi traducción de la poesía de Rimbaud, la parte que no hice en su momento; seguir acompañando con mis prólogos la edición española de la poesía completa de Pessoa... En pocos meses, aparecerá una colección de ensayos, *Un discurso republicano*, y la traducción de *Extraits du corps*, de Bernard Noël, que ya están entregados.

* Ver a continuación la selección por Carmen Díaz-Maroto y por Julio Prieto de tres de sus poemas, gracias a la complicitad de Miguel Casado. Nuestro agradecimiento a los tres (*Nota de las editoras*).