

ENTREVISTA

56

LETRAS LIBRES
FEBRERO 2014

Fotografía: Beowulf Sheehan / www.PressPhoto.com/RFUSUA

“CONTAR HISTORIAS ES MIMANERA DE CONOCER EL MUNDO”

entrevista
por
**EZEQUIEL
ZAIENWERG**





Robert Hass

E

n Berkeley, California, una pequeña ciudad universitaria junto a San Francisco, entrevisté a Robert Hass en su despacho de la universidad. El encuentro, que debía durar unos cuarenta y cinco minutos, se extendió por más de dos horas, hacia el largo crepúsculo californiano. Con una voz pausada y suave, pero a la vez apasionada y firm , me regaló una muestra de su vasta erudición en materia poética, estableciendo relaciones lúcidas e impensadas a lo largo y a lo ancho de la tradición de Occidente y Oriente, y me deslumbró recitándome de memoria poema tras poema. A pesar de la fascinación, que me hizo olvidar fotografía lo, me complace haber logrado mantener a raya sus constantes intentos por transformar la entrevista en un ecuánime diálogo.

¿Cómo empezaste a leer poesía? ¿Fue un descubrimiento o un gusto adquirido?

A una de mis abuelas le gustaba recitar poesía, así que era una música que yo tenía en la cabeza. Mi hermano mayor leía a Coleridge o a Wordsworth, y me decía: “Escucha esto, está muy bien.” Pero según recuerdo ocurrió antes, con las revistas populares a las que mis padres estaban suscritos. En ellas venían versos cómicos, que mi hermano mayor y yo leíamos y que después tratábamos de imitar. Les mandamos nuestros poemas escritos a lápiz, pero nunca nos contestaron.

¿Qué edad tenías cuando leías estas revistas?

Diez, once. Recuerdo que gané el segundo premio de un concurso, que consistía en un certificado de regalo de una librería. Elegí *A comprehensive anthology of American poetry*, tal vez porque la palabra *comprehensive* [“integral”] me sonaba muy importante. No entendía nada. Pero uno de los poemas tenía una música que me fascinó, y eso me quedó en la cabeza. Años después supe que el autor era Wallace Stevens. Se llamaba “Dominación del negro”, un poema de su primera época escrito a la manera del simbolismo francés.

En el colegio, leí un poco de Walt Whitman. Me acuerdo de un fragmento de un poema de Tennyson que decía: “Sopla, sopla, clarín, haz que el eco salvaje emprenda el vuelo”, y el eco le responde: “suelo, suelo, suelo”. Es de mala calidad, pero en aquel momento me sonaba increíble.

“La abadía de Tintern”, de Wordsworth, me sonaba muy humano y eso me llamó la atención. También en la preparatoria leí “La canción de amor de J. Alfred Prufrock”, de T. S. Eliot, que les rompe la cabeza a todos los adolescentes de Estados Unidos. Creo que tenía solo veintidós años cuando escribió eso. Y pensar que ese símil luego representaría al modernismo de la misma manera en que *Las señoritas de Avignon* lo representa. Es interesantísimo. Lo gracioso es que se trata de un joven que habla con la voz de un hombre maduro que lo ha visto todo, alguien que vive en un medio social de clase alta, de modo que hay que identificar su identidad de clase con su total hastío. Recuerdo el entusiasmo que me provocó, y no sabía nada de la vida. También recuerdo cuando leí en el periódico que *Aullido*, de Allen Ginsberg, se enfrentaba a un juicio por obscenidad.

Lo mismo le ocurrió a Gil Orlovitz por aquella época, y un alumno mío encontró en los archivos cartas furiosas de Orlovitz a Ferlinghetti, en las que le decía: “Hijo de la chingada, a mí también me procesaron, y tú solo hiciste famoso a Ginsberg, ¿por qué no me hiciste famoso a mí?” Mi alumno está investigando por qué Ginsberg tuvo tanta publicidad y Orlovitz no. Es gracioso, como una novela de Bolaño, el personaje oscuro y patético de la leyenda de *Aullido*. En cualquier caso, en su momento compré *Aullido* pero no me llamó tanto la atención.

¿Cómo empezaste a escribir poesía?

En la universidad. Cuando estaba en la universidad intenté escribir ficción, cuentos, ensayos, y leí un montón de poesía, aunque no estudié letras. John Donne me impresionó

muchísimo, pero en ese momento todos estábamos leyendo a los *beats* y a los modernistas. Una de las novelas de Jack Kerouac, *Los subterráneos*, comienza: “Éramos jóvenes, cool, y nos gustaban Pound y Miles.” Así que se suponía que nos tenían que gustar. Claro, cuando leí a Ezra Pound por primera vez, sus primeros poemas son bastante anticuados, al estilo de Robert Browning, con temas medievales, así que yo no entendía qué tenían de *cool* esos viejos poemas, sextinas puestas en la boca de trovadores provenzales. Había una antología llamada *Fifteen modern American poets*, con poemas de Robert Lowell, Theodore Roethke, John Berryman, Elizabeth Bishop, Muriel Rukeyser. Descubrí los ensayos de Camus y de James Baldwin, y esa idea tan maravillosa del ensayo a la vez personal, lírico y filosófico, y me puse a intentar cosas distintas, pero de manera muy amorfa. Me tomé un año de la universidad, traté de escribir una novela faulkneriana sobre California, cuyo manuscrito por fortuna extravié.

Y después fuiste a Stanford...

Sí. Había un curso de escritura creativa, que daba un poeta extremadamente conservador, en términos estéticos, llamado Yvor Winters. Estudié literatura principalmente para no estudiar derecho y tener que usar traje y pasarme el día sentado en una oficina. No estaba de acuerdo con casi nada de lo que decía Winters, pero nunca había escuchado a nadie hablar con tanta pasión de nada, recitaba poemas en voz alta, y descubrí muchas revistas de poesía moderna.

Recuerdo que T. S. Eliot, al reflexionar sobre el estado de la poesía estadounidense, dijo que era tierra de nadie. Pero cuando le tocó a mi generación observar el estado de la poesía estadounidense, estaban los *beats*, Snyder, Kerouac no como poeta sino como figura literaria. Estaban los escritores del área de la bahía de San Francisco, como Jack Spicer, Robert Duncan y William Everson. La Escuela de Nueva York, especialmente Frank O'Hara y John Ashbery, Kenneth Koch, James Schuyler, Barbara Guest. Poetas que estaban traduciendo a poetas latinoamericanos, como W. S. Merwin y Robert Bly, James Wright, Galway Kinnell. Había poetas feministas, como Sylvia Plath, Denise Levertov, Adrienne Rich. Los poetas del Black Mountain College: Bob Creeley, Charles Olson. Había una gran variedad de escritores excelentes, así que trataba de terminar de estudiar lo más rápido posible para meterme en la biblioteca a leer poesía.

Y en aquella época, cuando leía poesía, se me ocurrían versos y los escribía, y pensaba: “Esto tal vez sea un poema”, y luego ves cómo eso va transformándose en un poema, y después te vas a hacer otra cosa. Ya estaba casado, tenía un bebé... me sentaba a cenar, bañaba a mi hijo, lo acostaba y después me iba a mi escritorio, sacaba estos papelitos y me ponía a escuchar lo que sonaba en mi cabeza, ese momento de total felicidad al comienzo de la escritura.

¿Cómo llegaste a que te publicaran?

Tenía 23 o 24 años, y conocí a gente que también escribía poesía, y vi un número de *The Hudson Review* en donde

habían salido algunos de los últimos *Cantares* de Ezra Pound. Decían que iban a publicar más en un próximo número. Y a mí me pareció que sería realmente *cool* que me publicaran con él, así que mandé cinco poemas a *The Hudson Review*, creo que en total había escrito seis, y me aceptaron tres. Pero no salieron en el mismo número que Pound. También publiqué en una revista anarquista de Berkeley, *Steps*. Dos de esos poemas fueron a parar a *Field guide*, mi primer libro, que publiqué en 1973, a los 31 años.

Cuando terminé en Stanford me fui a la Universidad Estatal de Nueva York en Búfalo, donde conseguí mi primer trabajo como profesor de literatura. Escribí mi tesis sobre la política de la novela. Pero lo que me interesaba era la poesía... Olson, Creeley y John Logan estaban en Búfalo; la ciudad estaba llena de poetas, que a menudo se dividían en varios grupos. Estaba Irving Feldman, que acababa de publicar un libro sobre el Holocausto, *The Pripet marshes and other poems*. Stanford era un lugar muy conservador poéticamente. Había poetas interesantes con los que había mantenido amistad durante esos años, pero de pronto estaba en un lugar donde la gente se la pasaba escribiendo poesía y había lecturas todo el tiempo, en bares, en restaurantes, y pude escuchar a Duncan, a Ginsberg, a Bly, a Wright, a Kinnell, a Rich, a Merwin, a Berryman...

Paul Carroll, poeta y editor de la revista *Big Table* de Chicago, me dijo que estaba armando una antología de poetas jóvenes. Corría 1967, yo tenía 25 o 26 años. Le mandé unos poemas y los publicó en *The young American poets*. Organizó lecturas en Nueva York para promocionar el libro, en las casas y *lofts* de artistas y novelistas muy famosos. Louise Glück y yo leímos en casa de Norman Mailer. Y algunos de los otros poetas —Ted Berrigan y Ron Padgett— leyeron en el *loft* de Jasper Johns. Yo todavía no había publicado mi primer libro, y pude codearme con esta segunda generación de la Escuela de Nueva York.

Terminé mi segundo libro, *Praise*, seis años después. En aquella época, una de las revistas literarias más interesantes de Nueva York era *Antaeus*, editada por Daniel Halpern. Se creó en parte a instancias de Paul Bowles y algunos más, pretendía tener un alcance internacional y publicó a Mark Strand. Halpern abrió la editorial Ecco Press. Era más joven que yo, y el primer libro que editó fue el segundo de Louise Glück. Louise era mi amiga y me escribió para preguntarme si le convenía elegir Ecco Press, de la que nadie había oído hablar, o New American Writing, una editorial comercial mucho más grande. Le dije: “Una vez que te publiquen a ti, van a empezar a hablar de la editorial.” Reeditaron los primeros libros de Ashbery, que estaban agotados, y después a Louise, y de pronto había surgido una editorial de poesía. Halpern también publicó los primeros textos de Cormac McCarthy, Raymond Carver, Tobias Wolff y de muchos otros escritores interesantes. Lo conocí, mandé poemas a la revista y hace más de treinta años que es mi amigo y editor.

Praise me atormentaba porque los poemas me resultaban muy parecidos a los de *Field guide*. Halpern me dijo: “Tienes que sacar un libro nuevo, te has pasado una hora

leyendo poemas que no conocía.” Y yo le respondí: “Hay un grupo de poemas, pero no forman un conjunto coherente.” Y fuimos a su *penthouse* en la Quinta Avenida y colocó todos los poemas en el piso, tomó el que yo había puesto al final y dijo: “Pongámoslo al principio.” Pensé: “No puedes hacer eso, ese no fue el orden en que los compuse.” Empezó a jugar con el orden de los poemas, y yo me sentí tan mal que tuve que ir al baño a vomitar. Luego volví y vi lo que había hecho y pensé: “A decir verdad, tiene mucho sentido.” Desde entonces publico mis libros a un ritmo muy lento.

¿Qué importancia tiene la técnica para ti? ¿Cómo la aprendiste?

Me gustaba la poesía que sonaba muy natural, con una voz muy poderosa y en la que la técnica no era del todo visible, a diferencia de los poetas que eran elevados y vanguardistas o empleaban la técnica tradicional. A Miłosz le gustaba decir: “El principal propósito de la forma en poesía es como la refrigeración: una buena manera de conservar la carne pasada.” Tenía un manejo técnico excelente, pero era muy desdenoso al respecto. Por otro lado, si uno escribe poesía, la técnica es todo.

Has traducido a Horacio, a Miłosz, haikus...

Traducir poesía es una forma intensiva de estudiarla. Te acercas a ella y lo que te ofrece, como artista, es la posibilidad de asimilar sus trucos, enriquece tu repertorio. Y es bueno traducir a grandes poetas, ser exigente y rodearse de gente interesante. Eso también ocurre al traducir a poetas contemporáneos, algo que no he hecho a menudo. Sí he traducido, con un amigo, poemas de Adam Zagajewski, y allí sucede algo particular, porque tú eres la primera persona en trasladar esa voz a tu lengua, para que la gente pueda conocerla. Y si el poeta es muy bueno, tal vez surjan nuevos traductores, de modo que en esos casos no tengo que preocuparme porque salga perfecto, sino por ponerlo en circulación. Si uno traduce haikus, o a Horacio, existen muchas traducciones, y el asunto es llevar a la lengua de destino algo que uno ve en el original, pero que no ha visto en las traducciones disponibles.

¿Cómo influyó la traducción a tu propia escritura?

Una manera de acercarse al haiku sería desde la distinción que hace Jakobson entre metonimia y metáfora cuando habla sobre dos tipos de afasia del lenguaje. Lo interesante de la metonimia, y del haiku, es que en cierto nivel es simbólico sin ser metafórico. Tomemos un poema de Kobayashi Issa: “Es mediodía. / Cantan aves. El río / corre en silencio.” Si uno lee una novela que empieza una noche de invierno, el invierno tiene resonancias simbólicas pero no es un símbolo; si uno dice “mediodía”, se hace alusión a algo que ocurre a mediodía, pero si se dice con determinada potencia de repente se está hablando de la mitad de la vida. El río corre rápido, porque es una isla montañosa, con aguas de deshielo, y los ríos corren lentos en otoño. Lo único que hace es describir una escena, y el momento del día, que el sol está alto, y es la época del año en que los pájaros cantan en el huerto.

¿Cómo se traduce eso en mi propia escritura? No tengo idea. Uno trata de hacer ciertas cosas, uno aprende y reflexiona, y eso también implica cierta atención por parte del lector. Por ejemplo, las *Odas elementales*, de Neruda, seguramente vienen de la letanía católica, con elementos barrocos, pero también es como combinar cien haikus y cantarlos a coro.

Algo que aprendí de Miłosz fue a aceptar cualquier reto, de la manera en que fuera posible hacerlo. Para él era mejor escribir un mal poema que no escribirlo. Pero también se contradecía a sí mismo constantemente en casi todo. Apenas escribía algo, ya pensaba lo contrario, así que muchos de sus poemas tienen muchas voces distintas, algo que a mí me fascina.

Te criaste en el área de la bahía de San Francisco, donde pareciera que la ciudad emerge de entre las grietas de la naturaleza. ¿Cómo piensas que esto afectó tu sensibilidad y tu escritura?

Cito unos versos de Blake: “Tales eran los deleites / cuando, varones y niñas, / en la infancia nos veían / en el prado de los ecos.” Cuando estaba fuera de casa me sentía en éxtasis, se abría un mundo de imágenes, olores y sonidos. Siempre estaba con gente, hacía deportes. Una vez invité a Miłosz a un programa de escritura en la naturaleza, y me dijo: “Para mí, la naturaleza es puro horror, el sufrimiento interminable de incontables animales comiéndose los unos a los otros.” Le respondí: “Pero hace un rato me hablabas del valle de Napa, de cómo acababan de floecer las flores salvajes.” Y me dijo: “Sí, pero la belleza es otra cosa.”

Otra cuestión es que en Estados Unidos, después del *boom*, posterior a 1950, la naturaleza con la que la gente había crecido estaba desapareciendo. Y, en mi caso, había un tercer factor: los libros que leíamos en la escuela estaban editados en Nueva York y en Boston, así que cuando un niño salía a jugar se ponía las botas e iba a la nieve. Mi mundo no estaba representado. Acabé por descubrir a los poetas californianos –Rexroth, Duncan, Jeffers–, pero a la vez me sentía cómodo, me ofrecía un tema, porque ese ambiente que tanto me gustaba no había sido descrito. *Praise* trataba fundamentalmente de la confusión erótica, del deseo, de las formas que adopta y, de algún modo, del lugar donde vivía, que era el mundo natural de California.

Pero también escribiste sobre historia y política...

Sí, me parecía importante, soy de la generación de los movimientos contra la guerra y por los derechos civiles, y California hace la vista gorda con la historia en muchos sentidos, en parte porque es un lugar nuevo, y eso tiene que ver con el lenguaje. El español no llegó a arraigarse de manera muy profunda. Una de las cosas que quería hacer en *Field guide* era contar parte de esa historia, marcar los paralelos entre la guerra hispano-estadounidense de 1898, en tanto invasión injustificada, y la de Vietnam.

Muchos de los poetas que admiraba reflexionaban sobre la política y la justicia y ensayaban una respuesta a la realidad de su mundo, como el gran poema “Londres”, de Blake, y la oda, no tan notable, de Neruda, sobre la United Fruit Company. También soy consciente de que una de las poetas

más importantes de Estados Unidos, Emily Dickinson, vivió en la terrible época de la Guerra de Secesión, rodeada de gente que participó en el conflicto, como su propio hermano, y escribió poemas vaya uno a saber sobre qué, sobre cómo tu cuñada te hiere, o sobre un amante imposible, y son poemas extraordinarios.

La mayoría de los grandes poetas del siglo XX tenían intenciones muy nobles, pero sus posiciones políticas fueron lamentables. La convivencia con el fascismo debería haberles enseñado algo de humildad. Neruda, Vallejo, Hickman, McDermott, Éluard, Aragon, Ritsos, todos le escribieron odas a un genocida, aunque no eran precisamente fascistas, con excepción de Pound. Si se piensa en el arte de la política, en sus invenciones –como la separación de los poderes del Estado contemplada en la Constitución o el plebiscito–, un poeta no tiene por qué tener talento para eso. De modo que tal vez la poesía tenga una potencia social antes que política. Admiro mucho los ensayos de Octavio Paz, porque usa el adjetivo “político” con mucho cuidado, y él mismo tenía una filiación política y era consciente de la pasmosa facilidad con que los escritores tienden a apoyar al candidato equivocado, encandilados por el deseo de justicia. Así que, sea quien haya sido aquel crítico ruso que declaró que la función del arte era convertir la piedra en piedra y la hierba en hierba, al liberarnos del automatismo de la percepción, los poetas pueden hacer eso, los poetas pueden despertar en la gente un deseo de ecuanimidad, pueden prestar testimonio de la crueldad, reírse de las autoridades. Pueden atraer la atención de la inteligencia social de un modo tal que pueda producir efectos políticos.

Tus poemas me parecen poderosamente líricos pero también muy reflexivos. ¿De dónde piensas que viene eso?

Lo lírico, si está, me viene del oído, de mi primera fascinación musical con la poesía, con el sonido de una voz. Y lo meditativo es ciertamente la tradición más arraigada en la poesía anglosajona. La introspección de la poesía comienza con los sonetos que se interesan por la psicología del amante. Y en el siglo XVII esa tradición se formaliza, en parte con los tratados sobre meditación que llegan de España: los de Ignacio de Loyola, por ejemplo. Preparan el terreno para los poetas religiosos que fueron el modelo de los románticos del siglo XIX, que enseñan a emprender una travesía interior y a volver transformados de ella. El interés modernista por la psicología humana viene de Freud y Jung. Escribí un poema que se llama “Meditación en Lagunitas”, y a raíz de eso se escribieron muchos ensayos acerca de mi relación con la tradición meditativa, pero a mí me resultaba de lo más natural empezar un poema con una reflexión sobre algo. Los poemas de Neruda en *Residencia en la tierra* son, de algún modo extraño, poemas reflexivos. Hace poco estuve en Myanmar, donde Neruda quedó varado un tiempo, y leí ese poema extraordinario que es el “Tango del viudo”, que empieza diciéndole a la amada: “Ya estarás mirando mis viejos zapatos vacíos para siempre” –ojalá recordara la cita exacta–, y luego la describe orinando de noche en el fondo de la casa. Creo que

los adjetivos que utiliza son “trémula, argentina y obstinada”, una descripción erótica y terriblemente precisa de una mujer haciendo pis, y allí es donde el poema hace una afirmación, luego va hacia adentro y finalmente sale, a la manera de la tradición meditativa, en tanto opuesta a la dramática y a la narrativa.

¿Y no ves ese componente narrativo en tu poesía?

Una vez leí poemas de *Human wishes* en presencia de Robert Bly, que afirmaba que la poesía estadounidense era demasiado realista, demasiado preocupada por imaginar lo concreto. Me dijo: “No sé, Robert, veo mucho contenido anecdótico.” No supe qué responderle. Contar historias es parte de mi manera de conocer el mundo. Con suerte, para mí es una extensión del método del haiku, un método metonímico. Una mujer te mira y te pregunta: “¿Estás triste por algo?” ¿Acaso no se cifran en eso la mayor parte de las cosas de la vida? Escuché a alguien en el mercado decir: “No pensó que debiera pero yo pensé que sí.” ¿De qué estaban hablando? Captar pequeños fragmentos de relatos puede producir el mismo efecto que “Es mediodía. / Cantan aves. El río / corre en silencio.”

Hace un rato hablabas de Neruda.

¿Qué importancia tuvieron para ti los poetas españoles y latinoamericanos?

Es complicado, porque yo me crié en un hogar católico, y cuando uno lee a Lorca, a Machado, a Jiménez, a Hernández, a Paz, a Neruda, a Vallejo, a los principales poetas que los jóvenes estadounidenses leían, el vocabulario es mucho más acotado que en la poesía en inglés. Hay más corazones, nubes, árboles, ese procedimiento que viene de las letanías, que consiste en apilar imágenes y metáforas muy ricas, algo que a mí me recordaba las oraciones católicas. Algo básico, repetitivo, que en ambos casos debe de tener que ver con su origen barroco, con la misa. En inglés está en Whitman, que lo extrajo de la Biblia, tal vez en testimonio de una idea muy antigua de la poesía, que tiene que ver con la alabanza de un poder con el que se busca estar en buenos términos. Es interesante que Neruda haya elegido para su libro un título como *Odas elementales*, porque en la raíz de la poesía hay algo muy elemental, estas canciones, esta táctica de rezar para relacionarse con el mundo. Fue muy importante leer poesía latinoamericana, aunque la asimilé muy lentamente porque las primeras traducciones de Neruda no eran muy buenas. Ben Belitt tradujo libremente los poemas de Neruda. Y luego las traducciones al inglés de Vallejo, de *Poemas humanos* y *Trilce*, que es un libro difícil, fueron ganando cada vez más importancia.

Además de ser poeta, participas en política y eres un militante ambientalista.

¿Cómo te involucraste con eso?

Hace quince años, cuando me nombraron poeta laureado, pensé: “¿Qué hago con la proyección que me va a dar el cargo?” Escribí una columna para un periódico durante cuatro años, en la que hablaba de poesía a diario, para tratar de mostrar su vigencia y vitalidad, e inauguré un programa de escritura poética ambientalista en las escuelas.

En los últimos tiempos surgió el movimiento Occupy Wall Street, que fue el primer signo en años en la sociedad estadounidense de que los jóvenes estaban buscando formas de responder a la desigualdad, a los gobiernos disfuncionales, y yo quise brindarles mi apoyo.

Finalmente, algo que también está ocurriendo y que se venía anticipando, en relación con el cambio climático, es que con el alza del costo del petróleo aparecen nuevas tecnologías muy destructivas que son económicamente viables: minería de remoción de cimas, fracturación hidráulica, arenas bituminosas... Pareciera que va a haber suficiente petróleo contaminante para repetir el siglo xx durante todo el xxi, y existe el impulso económico para hacerlo. Para mantener nuestros hábitos de vida es algo colosal. Bill McKibben fundó una organización que se llama 350, para promover el activismo y para concientizar a la gente de que existen mejores alternativas. Nos esposamos a las rejas de la Casa Blanca y la policía de Washington D.C. nos detuvo de manera muy educada y nos encerró. Pagamos una multa y nos fuimos. Fue una protesta simbólica y ceremoniosa, a diferencia de mi participación en el movimiento Occupy, donde sí me llevé un par de golpes de los garrotes de la policía. El activismo es el equivalente político del *sadbu*, la idea hinduista de que luego de criar a tus hijos y asegurarte de que todos hayan estudiado, tienes que salir a cultivar tu vida espiritual. Se puede hacer de distintas maneras, pero una es salir a manifestarse en la calle.

¿Cómo ves el futuro de la poesía estadounidense?

Hay siglos enteros en que directamente no hay poesía que merezca ser leída. No conozco a ningún poeta español del siglo xviii, tal vez a dos ingleses. ¿Qué ocurrió en la poesía inglesa durante los siglos xiii y xiv? No mucho. Tal vez la poesía estadounidense del siglo xxi caiga en desgracia, al punto que no quede nada digno de ser leído, tal vez se produzca un florecimiento espectacular, ¿quién sabe lo que pueda ocurrir con la poesía argentina o con la brasileña? En cualquier caso, creo que las nuevas tecnologías van a tener interesantes consecuencias formales. En Estados Unidos hay poetas *performers* que se presentan en antros, poetas concretos o artistas visuales que usan la palabra, artistas conceptuales, gente que está escribiendo poemas que incluyen fotos, otros que mezclan videos con recitados. Una poeta vietnamita estadounidense, Cathy Park Hong, una escritora muy interesante e ingeniosa, acaba de subir a internet el video de una performance que hizo en colaboración con un videoartista de Los Ángeles. Siempre me viene a la cabeza la imagen de Chéjov, que escribía para los primeros libros de chistes que salieron en Rusia. Conocí a un poeta chino, Xi Chuan, que me dijo que sus primeras influencias habían sido Borges y Tronströmer. Creo que la poesía siempre se va a deber a su lengua, pero que se va a internacionalizar mucho más rápido, de modo que la gente va a poder prestar atención a lo que está sucediendo. Tú vas a verlo mejor que yo y, si existe el más allá, me cuentas qué pasó. Siempre pienso en lo que dijo Tronströmer: “Si existe el más allá, nuestros *e-mails* por fin podrían tener respuesta”. —