

¿Importa la poesía?

Dana Gioia

Traducción de Zulai Marcela Fuentes

LA POESÍA NORTEAMERICANA pertenece hoy a una subcultura. Ha dejado de ser parte de la corriente principal de la vida artística e intelectual para convertirse en la ocupación especializada de un grupo relativamente pequeño y aislado. Poca de la actividad que genera llega a salir de ese grupo cerrado. Como categoría social los poetas no carecen de prestigio cultural. Como sacerdotes en un pueblo de agnósticos poseen todavía un cierto residuo de prestigio. Pero como artistas individuales son casi invisibles.

Lo que hace de la situación de la poesía contemporánea algo sorprendente en particular es que llega en un momento de expansión sin precedente para el arte. Nunca antes se habían publicado tantos libros nuevos de poesía, tantas antologías o revistas literarias. Nunca antes había sido tan fácil ganarse la vida como poeta. Existen hoy varios miles de trabajos de nivel universitario en la enseñanza de creación literaria, y muchos más en los niveles de primaria y secundaria. El Congreso [norteamericano] ha instituido incluso la categoría de Poeta Laureado, así como lo han hecho veinticinco estados. Es posible también encontrar una compleja red de subsidios públicos para poetas, con fondos de organismos federales, estatales y locales, a los que se suman apoyos privados en forma de becas otorgadas por fundaciones, así como premios y retiros financiados. Tampoco nunca antes había surgido tanto trabajo crítico en torno de la poesía contemporánea; éste abunda en docenas de publicaciones y boletines académicos.

La proliferación de poesía y programas de poesía asombra como nunca en el pasado. Tan sólo de verso se publica pocos menos de un millar de nuevas colecciones cada año, además de una inmensidad de nuevos poemas que aparecen

en revistas tanto breves como extensas. Nadie sabe cuántas lecturas de poesía se realizan al año, pero con seguridad deben andar por decenas de miles. Y existen hoy cerca de doscientos programas de posgrado en creación literaria en Estados Unidos y más de mil en nivel de licenciatura. Con un promedio de diez estudiantes de poesía en la sección de posgrado, tan sólo dichos programas producirán cerca de 20 mil poetas profesionales acreditados en los próximos diez años. A partir de dichas estadísticas un observador puede fácilmente llegar a la conclusión de que vivimos en la edad de oro de la poesía norteamericana.

Pero el *boom* de la poesía constituye un fenómeno penosamente aislado. Décadas de recursos públicos y privados han dado origen a una amplia categoría profesional para la producción y recepción de nueva poesía que abarca legiones de maestros, estudiantes graduados, editores, libreros y administradores. Provenientes en su mayoría de las universidades, estos grupos se han convertido de manera gradual en el público principal del verso contemporáneo. Por consiguiente, la energía de la poesía norteamericana, que alguna vez se vertía hacia fuera, dirige su rumbo hacia adentro cada vez más. Se edifican famas y se distribuyen premios dentro de la subcultura de la poesía. Para adaptar la definición de Russel Jacoby del renombre académico contemporáneo en *The Last Intellectuals*, un poeta “famoso” significa hoy alguien famoso sólo para otros poetas. Pero hay suficientes de ellos como para que esa fama local sea muy significativa. No hace mucho “sólo los poetas leen poesía” era una aseveración crítica perniciosa. En esta época resulta una probada estrategia de mercadotecnia.

La situación se ha convertido en una paradoja, un enigma esotérico de la sociología cultural. En la última mitad del siglo xx, al crecer el público en forma sistemática, los lectores generales han disminuido. Más aún, la maquinaria que ha dado impulso al éxito institucional—explosión de programas académicos de creación literaria, proliferación de revistas subsidiadas y editoriales, surgimiento de un cauce para el desarrollo de la creación literaria y migración de la cultura literaria norteamericana hacia la universidad—ha contribuido inadvertidamente a su desaparición de la vista pública.

Para el lector promedio la afirmación de que el público de poesía ha disminuido puede resultar evidente. Resulta sintomático del aislamiento actual del arte que en la subcultura dichas nociones a menudo se rechacen. Como representantes de una cámara-de-comercio del parnaso los impulsores de la poesía dan cuenta del impresionante crecimiento numérico de publicaciones, programas y profesados. Dadas las estadísticas al alza de la expansión material de la poesía, ¿cómo puede uno demostrar que su influencia material se ha erosionado? No es posible adelantar cifras, pero para cualquier observador sincero la evidencia en todo el mundo de las ideas y las letras parece ineludible.

Los diarios ya no reseñan poesía. Hay, sin duda, poca cobertura de poesía en la prensa general. De 1984 a 1992 el National Book Award descartó la poesía como categoría. Los principales críticos rara vez la reseñan. De hecho, casi nadie la reseña salvo otros poetas. Casi no existen colecciones populares de poesía contemporánea de no ser aquellas como la Norton Anthology, cuyo destinatario es el público académico. Parece, en suma, como si el gran público que aún existe para la narrativa de calidad apenas notara la poesía. Un lector familiarizado con las novelas de Joyce Carol Oates, John Updike o John Barth podría incluso dejar de reconocer los nombres de Gwendolyn Brooks, Gary Snyder o W. D. Snodgrass.

Puede verse un microcosmos en la posición actual de la poesía si se estudia su presencia en el *New York Times*. Casi sin reseñarse en la edición diaria, la poesía se discute en el suplemento dominical *Book Review*, pero en general en reseñas de conjunto donde tres obras se comentan brevemente a la vez. En tanto que una nueva novela o biografía se reseña en la fecha en que se publica, una nueva colección de un poeta importante, como Donald Hall o David Ignatow, puede esperar hasta un año para que se dé a conocer. O bien podría nunca reseñarse. *The Flying Change*, de Henry Taylor, se reseñó sólo después de que

obtuvo el Premio Pulitzer. *Transparent Gestures*, de Rodney Jones, se reseñó después de que recibió el National Book Critics Circle Award. *Thomas and Beulah*, de Rita Dove, nunca apareció en el *Times*.

El comentario periodístico de la poesía en otros medios tampoco abunda, y por lo general es más lamentable aún. El *New York Times* sólo refleja la opinión de que no obstante el enorme acervo de poesía por doquier, nada de ésta le importa mucho a los lectores, editores o publicistas—a nadie—, es decir, salvo a otros poetas. Para la mayoría de los periódicos y revistas la poesía se ha convertido en una mercancía destinada menos a leerse que a ser reconocida con aprobación. La mayoría de los editores publican poemas y reseñas de poesía del mismo modo en que un granjero de Montana tendría unos cuantos bisontes no para comerse a las criaturas en peligro sino para exhibirlas en favor de la tradición.

La discusión en torno de la decadencia de la importancia cultural de la poesía no es nueva. En las letras norteamericanas data del siglo xix. Pero puede decirse que el debate moderno inició en 1934 cuando Edmund Wilson publicó la primera versión de su controvertido ensayo “Is Verse a Dying Technique?” En su análisis de historia de la literatura Wilson señaló que el papel del verso se había tornado cada vez más insignificante a partir del siglo xviii. En particular, el énfasis del romanticismo en torno de la intensidad hizo que la poesía se percibiera como algo “evanescente y quintaesencial” que tarde o temprano se consumió hasta convertirse en un recurso meramente lírico. Como el verso—que antes había sido un recurso popular en narrativa, sátira, teatro e incluso en la historia y la especulación científica—se retrajo hacia lo lírico, la prosa usurpó mucho de su territorio cultural. A la postre los escritores verdaderamente ambiciosos no tuvieron elección sino de escribir en prosa. El futuro de la gran literatura, Wilson especulaba, pertenecía casi por entero a la prosa.

Wilson era un hábil escrutador de las corrientes literarias. Su valoración escéptica del lugar de la poesía en las letras modernas fue objeto de ataques y calificaciones a la mitad del siglo pasado, pero nunca pudo descalificarse de manera convincente. Sus argumentos han establecido los criterios metodológicos para todos los defensores de la poesía contemporánea. También han marcado el punto de partida para iconoclastas posteriores como Delmore Schwartz, Leslie Fiedler y Christopher Clausen. El más reciente y célebre de estos revisionistas es Joseph Epstein,

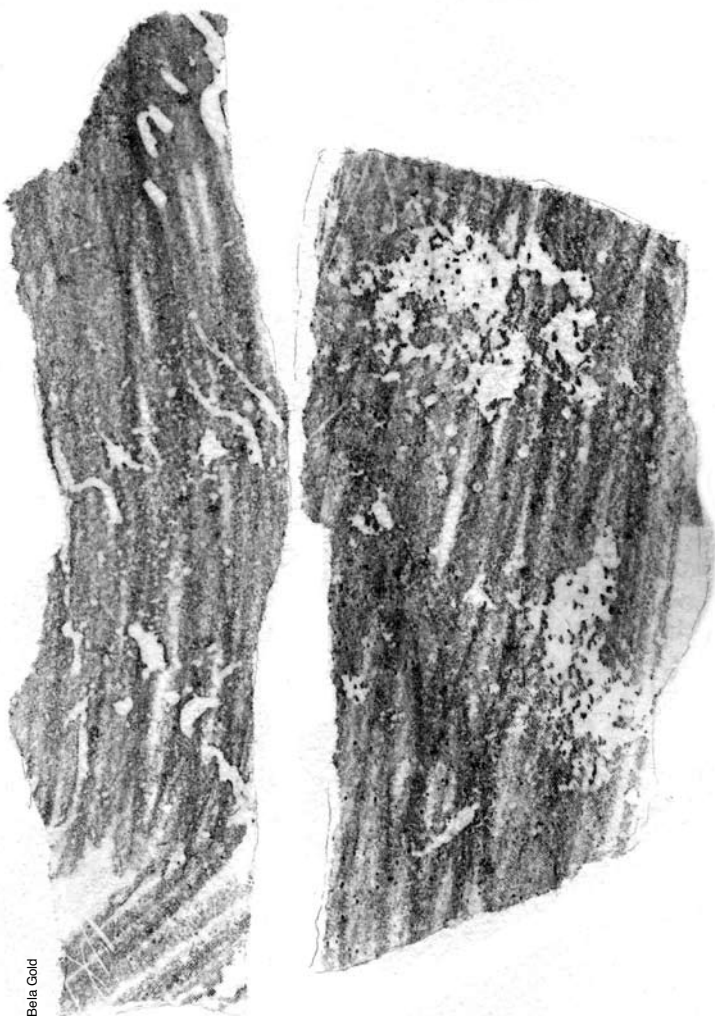
cuya crítica mordaz de 1988, “¿Quién mató la poesía?”, apareció primero en *Commentary* y se reimprimió en una colección de artículos extravagantemente cáusticos en *AWP Chronicle* (el órgano informativo del Associated Writing Program). No es coincidencia pero el título de Epstein rinde un doble homenaje al ensayo de Wilson, primero, al imitar la forma interrogativa del título original; segundo, al emplear su metáfora de muerte.

Epstein actualizó de modo esencial el argumento de Wilson, pero con importantes diferencias. Mientras Wilson veía la decadencia de la posición cultural de la poesía como un proceso gradual que abarca tres siglos, Epstein dirigió su mirada a las últimas décadas. Contrastó los principales logros de los modernistas —la generación de Eliot y Stevens, que llevaron la poesía del agonizante romanticismo al siglo xx— frente a lo que sentía que eran los aciertos menores de los actuales profesionales. Los modernistas, sostenía Epstein, eran artistas que trabajaban a partir de una amplia visión cultural. Los escritores contemporáneos son “profesionales de la poesía”, que operan dentro del claustro de la universidad. Wilson culpaba al compromiso de la poesía con las fuerzas históricas; Epstein acusa a los poetas mismos

y a las instituciones que éstos ayudaron a crear, sobre todo a los programas de creación literaria. Brillante polemista, Epstein pretendía que su ensayo fuese incendiario, y sí logró en efecto encender una conflagración de crítica. Ningún ensayo reciente acerca de la poesía norteamericana ha generado respuestas tan inmediatas en las publicaciones literarias. Y con certeza nadie ha provocado crítica tan violentamente negativa de los poetas. A la fecha por lo menos treinta escritores han respondido en medios impresos. Henry Taylor publicó dos refutaciones.

Los poetas son justificadamente sensibles a las afirmaciones de que la poesía ha disminuido en importancia cultural, porque los periodistas y reseñistas han utilizado dichos argumentos en forma simplista para declarar que todo el verso contemporáneo es de poca trascendencia. Por lo general mientras menos sabe un crítico de verso más presto está a hacerlo a un lado. No es coincidencia, en mi opinión, que dos de los ensayos más convincentes acerca de la supuesta desaparición de la poesía fuesen escritos por destacados críticos de narrativa, ninguno de los cuales ha escrito mucho acerca de la poesía norteamericana. Sería prematuro juzgar la exactitud del ensayo de Epstein, pero un historiador literario vería como paradójico el momento del juicio de Wilson. Cuando Wilson terminaba su famoso ensayo, Robert Frost, Wallace Stevens, T. S. Eliot, Ezra Pound, Marianne Moore, e. e. cummings, Robinson Jeffers, H. D. (Hilda Doolittle), Robert Graves, W. H. Auden, Archibald MacLeish, Bunting y otros escribían algunos de sus mejores poemas, que por el hecho de abarcar historia, política, economía, religión y filosofía pueden contarse entre los más incluyentes desde el punto de vista cultural dentro de la historia del lenguaje. Al mismo tiempo, una nueva generación con integrantes como Robert Lowell, Elizabeth Bishop, Philip Larkin, Randall Jarrell, Dylan Thomas, A. D. Hope y otros acababa de ver la luz. Wilson admitió después que el advenimiento de un poeta versátil y ambicioso como Auden contradecía varios aspectos de su propuesta. Pero si las profecías de Wilson eran a veces inexactas su sentido de la situación global de la poesía era deprimentemente astuto. Aun si la gran poesía continuaba escribiéndose ésta se había retirado del centro de la vida literaria. Con todo y que recibe el apoyo de un círculo de lealtad, la poesía perdió la confianza de que va destinada a la cultura general y habla por ella.

La evidencia de la estatura disminuida de la poesía puede verse incluso en el seno de la floreciente subcultura. Los



Bela Gold

rituales establecidos del mundo de la poesía –lecturas, pequeñas revistas, talleres y conferencias– exhiben un número sorprendente de autolimitaciones. ¿Por qué, por ejemplo, la poesía se mezcla tan poco con la música, la danza o el teatro? En la mayoría de las lecturas el programa consiste nada más de verso, y por lo general sólo verso del autor de esa noche. Hace cuarenta años, cuando Dylan Thomas leía, se pasaba leyendo obra de otros poetas. Lejos de ser modesto era, no obstante, humilde frente a su propio arte. Hoy, la mayoría de las lecturas no son celebraciones de la poesía sino del ego de los autores. No en balde el público de dichos eventos consiste por lo general casi sólo de poetas, aspirantes a poetas y amigos del autor.

Hoy varias docenas de revistas publican sólo poesía. No publican reseñas literarias, sino páginas y páginas de poemas recientemente forjados. El corazón se nos quiebra cuando vemos tantos poemas juntos amontonados como afligidos inmigrantes de tercera. Un poema radiante puede pasar inadvertido en medio de tantos otros que brillan por su opacidad. Hay que realizar un esfuerzo tremendo para leer dichas revistas de pequeño formato con holgura y atención. Por lo general son pocos los que se toman la molestia de saber algo de los colaboradores. La indiferencia hacia la poesía en los medios masivos de comunicación ha creado un monstruo de naturaleza contraria: revistas que aman la poesía, no sabiamente pero sí demasiado.

No fue sino hasta hace treinta años que la mayor parte de la poesía apareció en revistas dirigidas a un público no especializado y que trataban una amplia gama de materias. La poesía competía por el interés del lector junto con el periodismo político, el humor, la narrativa y las reseñas –una competencia sana para todos los géneros–. Un poema que no captaba el interés del lector no se consideraba bueno. Los editores escogían el verso por pensar que resultaría atractivo a su público específico, y la diversidad de revistas garantizaban que apareciera una amplia variedad de trabajos poéticos. El *Kenyon Review* en su primera época publicó los poemas de Robert Lowell junto con ensayos críticos y reseñas literarias. El viejo *New Yorker* sirvió de escaparate a Ogden Nash entre caricaturas y cuentos breves.

Unas cuantas revistas de interés general como *New Republic* y *New Yorker* aún publican poesía en cada número; pero, lo más revelador, ninguna salvo *Nation* sigue reseñándola con regularidad. Algo de poesía aparece en algunas revistas nuevas y publicaciones trimestrales que en forma sistemática discuten una amplia agenda con lectores no especializados. Éstas son *Threepenny Review*, *New Criterion* y

Hudson Review. Pero la mayor parte de la poesía se publica en diarios destinados a un público aislado de profesionales literarios, sobre todo maestros de creación literaria y sus estudiantes. Unos cuantos, como *American Poetry Review* y *AWP Chronicle*, tienen una circulación más o menos extensa. Muchos más tienen un número insignificante de lectores. Pero el tamaño no es aquí el problema. El problema es su complacencia o resignación ante el hecho de existir sólo dentro de y para una subcultura.

¿Cuáles son las características de una publicación de poesía en la subcultura? Primero, se dirige al objeto de la literatura actual norteamericana (complementada tal vez por unas cuantas traducciones de poetas que ya han sido traducidos antes). Segundo, si publica algo que no sea poesía es por lo general cuento breve. Tercero, si publica una entrevista el tono será descaradamente reverencial con el autor. En estos diarios la prosa crítica existe no para brindar una perspectiva desinteresada de los nuevos libros sino para promoverlos. A menudo hay conexiones personales manifiestas entre los reseñistas y los autores aludidos. Si se publica una reseña negativa ésta será abiertamente sectaria, y rechazará una postura estética que la revista ya ha condenado antes. La regla editorial implícita parece ser: nunca se sorprenda ni se incomode a los lectores; ellos son, después y por encima de todo, nuestros amigos y colegas.

Al abandonar la ardua faena de la valoración, la subcultura de la poesía demerita su arte. Y puesto que hay demasiadas colecciones de nueva poesía que ven la luz cada año como para que puedan valorarse, el lector se ve obligado a confiar en la franqueza y el discernimiento de los reseñistas cuando recomiendan los mejores libros. Pero la prensa general abandonó en gran medida esta labor y la especializada se volvió tan sobreprotectora de la poesía que se niega a emitir juicios severos. En *American Poetry: Wilderness and Domesticity*, Robert Bly ha descrito con exactitud el efecto corrosivo de dicho auge crítico:

Tenemos una situación extraña: en la medida en que hay más publicaciones que nunca en la historia norteamericana, la mayor parte de las reseñas resultan positivas. Los críticos dicen: “Yo nunca ataco lo malo, todo cae por su propio peso”[...] pero el país está lleno de jóvenes poetas y lectores que se confunden al ver que se ensalza la poesía mediocre o que nunca se le ataca, de modo que terminan dudando de sus propias percepciones críticas.

Un sentimiento exclusivista también tipifica las antologías más recientes de la poesía contemporánea. Aunque éstas constituyen guías confiables de la mejor poesía nueva, no

se compilan para lectores al margen de la academia. Más de un editor ha descubierto que el mejor modo de lograr que se asigne una antología es incluir trabajo de los poetas que imparten los cursos. Compiladas con un ánimo oportunista, muchas de estas antologías dan la impresión de que la calidad literaria es un concepto que ni un editor ni un lector debería tomarse muy en serio.

La *Morrow Anthology of Younger American Poets* de 1985, por ejemplo, no es tanto una colección literaria selecta sino un directorio integral de maestros de creación literaria (incluso ofrece una foto de cada autor). En casi 800 páginas el volumen presenta no menos de 104 poetas jóvenes importantes de los cuales casi todos enseñan creación literaria. El principio editorial que rige el proceso de selección parece haber sido el temor de dejar fuera a algún colega importante. Sin embargo, el libro contiene unos cuantos poemas logrados y originales pero a éstos los rodean tantos ejercicios indiferenciados que cuesta trabajo adivinar si el trabajo de calidad llegó allí por voluntad del destino o por azar. En los fragmentos más monótonos se sospecha que quizá nunca se concibió el libro para su lectura, sino sólo por encargo de que fuese publicado.

Y ése es el problema real. La subcultura de la poesía ha dejado de suponer que todos los poemas publicados serán leídos. Como sus colegas de departamentos académicos los profesionales de la poesía deben publicar, por razones tanto de seguridad en el empleo como de superación profesional. Mientras más publican avanzan más. Si no publican, o esperan demasiado, su futuro económico está en grave riesgo.

Por supuesto en el arte todos están de acuerdo en que calidad y no-calidad es lo que cuenta. Algunos autores subsisten en la premisa de un solo poema inolvidable –“Go, lovely rose”, de Edmund Waller, por ejemplo, o “The Man with the Hoe” de Edwin Markham, que se hizo famoso al ser reeditado en cientos de periódicos–, algo que sería impensable en el presente. Pero las burocracias, por su justa naturaleza, tienen dificultad al medir algo tan intangible como la calidad literaria. Cuando las instituciones evalúan a los creadores con fines de empleo o promoción deben encontrar algún medio aparentemente objetivo para hacerlo. Como el crítico Bruce Bawer ha señalado:

Un poema es, después de todo, una cosa frágil, y su valor intrínseco, o la carencia del mismo, es una consideración atterradoramente subjetiva; pero becas, apoyos, grados académicos, nombramientos y publicaciones son hechos objetivos. Son cuantificables; pueden enumerarse en un currículo.

Los poetas que se toman en serio hacer carrera dentro de las instituciones comprenden que los criterios para el éxito son básicamente cuantitativos. Deben publicar tanto como sea posible y tan pronto como puedan. La madurez lenta de la auténtica creatividad les parece una forma de pereza a los miembros de un comité. Wallace Stevens tenía cuarenta y tres años cuando apareció su primer libro. Robert Frost tenía treinta y nueve. Hoy estos flojonazos estarían desempleados.

La proliferación de los suplementos literarios y editoriales en los últimos treinta años lejos de propiciar un apetito creciente por la poesía entre el público parece una necesidad desesperada de los maestros de creación que buscan validación profesional. Como la agricultura con subsidios que cultiva alimentos que nadie consume, así se ha generado una industria de la poesía para servir a los intereses de los productores y no de los consumidores. Y en este proceso se ha traicionado la integridad del arte. Claro está que a ningún poeta se le permite admitirlo en público. La credibilidad cultural del *statu quo* de la poesía profesional depende de la capacidad de mantener una hipocresía cortés. Millones de dólares en fondos están en juego. Por fortuna, a nadie fuera de la subcultura le importa lo suficiente como para querer ir a fondo. Ningún Woodward y Bernstein investigarán jamás una coartada por parte de los Associated Writing Programs.

El nuevo poeta no se gana la vida al publicar obra literaria sino cuando presta servicios educativos especializados. Lo más probable es que él o ella trabajen ya sea para una gran institución o aspiren a hacerlo –por lo general una empresa dirigida por el Estado, como serían una escuela pública, una universidad (o en esta época incluso un hospital y hasta un reclusorio)–, para enseñar a los demás cómo escribir poesía o, en los niveles superiores, cómo enseñar a otros a escribir poesía.

Al ver el problema en términos estrictamente económicos es necesario señalar que la mayoría de los poetas contemporáneos han sido enajenados de su función cultural original. Como Marx sostenía y algunos economistas han alegado, los cambios en la función económica de una clase tarde o temprano transforman sus valores y comportamiento. En el caso de la poesía los cambios socioeconómicos han generado una cultura literaria dividida: la superabundancia de la poesía dentro de una clase pequeña y el empobrecimiento fuera de ella. Uno podría incluso decir que fuera del aula –donde la sociedad exige que dos grupos interactúen– los poetas y el lector común dejan de dialogar.

El divorcio entre la poesía y el lector culto ha tenido otro resultado pernicioso. Al ver tanto verso mediocre no sólo publicado sino ensalzado, al recorrer penosamente las páginas de tantas antologías y pequeñas revistas tediosas, una gran parte de los lectores –incluso sofisticados como Joseph Epstein– suponen que no se está escribiendo nueva poesía importante. El escepticismo público representa el aislamiento final del verso como forma artística en la sociedad contemporánea.

La paradoja es que este escepticismo viene en un periodo de legítimas realizaciones. La ley de Gresham, que señala que la mala creación ahuyenta a la buena, sólo se aplica a medias en el caso de la poesía actual. La masa completa de la mediocridad pudo haber ahuyentado a casi todos los poetas, pero no ha podido arrojar a los escritores talentosos fuera de la cancha. Cualquiera con la suficiente paciencia para escardar por entre la maraña de las obras contemporáneas logra encontrar una gama impresionante y diversa de nueva poesía. Adrienne Rich, por ejemplo, no obstante su polémica muchas veces arrogante, es una poeta mayor por donde quiera vérselo. El mejor trabajo de Donald Justice, Anthony Hecht, Donald Hall, James Merrill, Louis Simpson, William Stafford y Richard Wilbur –sólo para mencionar a los escritores de la generación más antigua– puede defenderse contra viento y marea en la literatura nacional. Puede añadirse a Sylvia Plath y James Wright, dos poetas vigorosos de la misma generación que murieron pronto. Estados Unidos es también un país rico en poesía de emigrados, como lo demuestran escritores como Czeslaw Milosz, Nina Cassian, Derek Walcott, Joseph Brodsky y Thom Gunn.

Empero, sin un papel en el contexto más amplio de la cultura, poetas talentosos carecen de la confianza para crear un discurso público. En ocasiones un escritor se vincula provechosamente con un movimiento social o político. Rich, por ejemplo, ha utilizado el feminismo para expandir la visión de su obra. Robert Bly escribió su mejor poesía para protestar contra la guerra de Vietnam. Su forma de dirigirse a un público amplio y diverso añadía humor, expansión y humanidad a su verso minimalista de otrora. Pero es una tarea difícil la de emparentar felizmente a la musa con la política. Por consiguiente, la mayoría de los poetas contemporáneos, a sabiendas de que son casi invisibles en una cultura más amplia, tienden a las formas más intimistas del verso lírico y contemplativo. (Súmense unos cuantos solitarios que como X. J. Kennedy y John Updike malgastaron su genio en el tan precario mundo del verso

light y la poesía para niños.) Por tanto, aunque la actual poesía norteamericana casi nunca ha destacado en formas públicas como el verso político o satírico, ha podido sin embargo dar vida a poemas confesionales de insuperable hermosura y fuerza. A pesar de su excelencia manifiesta estas nuevas obras no han encontrado un público más allá de la subcultura de la poesía porque la maquinaria tradicional de transmisión –labor confiable de reseña, crítica honesta y antologías selectivas– se ha desmoronado. El público que alguna vez hizo parte de su visión cultural a Frost y Eliot, Cummings y Millay permanece fuera del alcance. Hoy el desafío de Walt Whitman de “A grandes poetas, grandes públicos también”, puede leerse como una recriminación.



Bela Gold

Para mantener sus actividades, las subculturas requieren por lo general de instituciones, ya que la sociedad general no comparte sus intereses. Los nudistas vuelan a los “campos de natura” para expresar su estilo desinhibido de vida. Los monjes permanecen en los monasterios para proteger sus ideales de austeridad. Cuando los poetas pertenecían a una clase más extensa de artistas e intelectuales, ellos hacían que sus vidas giraran alrededor de la bohemia urbana donde mantenían una dudosa independencia de las instituciones. Una vez que los poetas comenzaron a emigrar hacia las universidades abandonaron la heterogeneidad de la clase trabajadora de Greenwich Village y North Beach por la homogeneidad de la academia.

Al principio existían en las periferias de los departamentos de letras, lo cual tal vez resultaba sano. Sin los grados académicos avanzados o las trayectorias formales de carrera, los poetas eran reconocidos como criaturas especiales. Les era permitido —como caciques aborígenes de visita por el campamento de algún antropólogo— comportarse según sus leyes. Pero conforme creció la demanda de la creación literaria, la labor del poeta se extendió de lo puramente literario a las funciones administrativas. Bajo las exigencias de la universidad estos jóvenes poetas autodidactas diseñaron el primer currículo institucional de la historia para poetas noveles. La creación literaria pasó de los cursos ocasionales dentro del departamento de letras a convertirse en una licenciatura o programa de posgrado. Los escritores confeccionaron su especialidad académica a imagen y semejanza de otros estudios universitarios. Al multiplicarse nuevos departamentos de escritura los nuevos profesionales armaron su infraestructura —títulos de cargos, revistas, convenciones anuales, organizaciones— ya no según los criterios de la bohemia urbana sino de las instituciones educativas. A partir de la creación de redes profesionales de esta expansión educativa nació la subcultura de la poesía.

En un inicio la multiplicación de los programas de creación literaria debió haber sido un feliz suceso embriagador. Los poetas que subsistían a duras penas en la bohemia o que se habían pasado su temprana juventud peleando en la segunda guerra mundial de repente se aseguraron un trabajo estable y bien pagado. Los escritores que nunca habían gozado de gran notoriedad se vieron rodeados de ávidos estudiantes. Los poetas que habían sido demasiado pobres para viajar volaban de *campus* en *campus* y de conferencia en conferencia para hablar frente a públicos integrados por coetáneos. Como describió alguna vez Wilfrid Sheed un momento en la carrera de John Berryman: “La próspera red universitaria de pronto permitió que uno se considerara como un poeta nacional, aun si la nación acabara por convertirse por entero en un departamento de letras”. El brillante mundo de la posguerra prometía un renacimiento para la poesía norteamericana.

En términos materiales dicha promesa se ha cumplido más allá de los sueños de cualquiera de los integrantes de la generación lacerada por la depresión de la época de Berryman. Los poetas ahora ocupan nichos en todos los niveles académicos, desde algunas cátedras suntuosamente privilegiadas con salarios de seis cifras a los puestos más numerosos de medio tiempo con sueldos por el estilo de lo que paga un Burger King. Pero aun con un salario mínimo enseñar

poesía paga más ahora de lo que nunca antes se ganaba por escribirla. Antes del *boom* de la creación literaria, ser poeta significaba por lo general vivir en una modesta pobreza o algo peor. En tanto que los sacrificios que exigía la poesía provocaban mucho sufrimiento individual, los rigores de servir a la “musa ingrata” de Milton también rindieron el beneficio cultural colectivo de ahuyentar a todos los artistas no comprometidos.

Hoy la poesía es una modesta profesión de movilidad ascendente de clase media, no tan lucrativa como el manejo de residuos o la dermatología, sino varios grandes escalones por arriba de la frugalidad de la bohemia. Sólo un filisteo fantasearía con la, por fortuna, desaparecida pobreza de los artistas de antaño. Pero un observador de aguda visión debe también reconocer que al abrir el oficio poético a todos los aspirantes y al emplear a los escritores para que hicieran algo más que escribir, las instituciones cambiaron la identidad social y económica del poeta de artista a educador. En términos sociales la identificación del poeta con el maestro ya es plena. La primera pregunta que un poeta hace a otro al ser presentado es “¿Dónde das clase?”

El problema no es que los poetas den clase. El *campus* universitario no es un mal lugar de trabajo para los poetas. Es, mejor dicho, un mal lugar para que *todos* los poetas trabajen ahí. La sociedad sufre al perder la imaginación y vitalidad que llevaban los poetas a la cultura pública. La poesía sufre cuando los cánones literarios se ven forzados a someterse a los criterios institucionales. Aun dentro de la poesía universitaria contemporánea existe hoy una subcultura. El poeta que enseña descubre que él o ella tienen poco en común con los colegas académicos. El estudio académico de la literatura en los últimos veinticinco años se ha desviado hacia un rumbo teórico con el cual la mayoría de los escritores imaginativos tienen poca afinidad y familiaridad.

Hace treinta años los detractores de los programas de creación literaria predijeron que los poetas en las universidades se verían atrapados en las redes de la crítica y el academicismo literarios. Esta profecía ha resultado demolidoramente falsa. Los poetas han creado un enclave en la academia casi diametralmente separado de sus colegas dedicados a la crítica. Escriben menos crítica que antes de ingresar a la academia. Al verse presionados a mantener el paso de la plétora de publicaciones de poesía nueva —pequeñas revistas, diarios especializados y antologías— terminan casi siempre por estar poco informados de la literatura del pasado. Sus coetáneos del departamento de letras por lo general

tuvieron menos lecturas de poesía contemporánea y en cambio mucho más de teoría literaria. En muchas facultades los escritores y los teóricos literarios están en guerra abierta. Reunir a ambos grupos bajo un solo techo ha dado como resultado una paradoja que los vuelve más territoriales. Aislado dentro de la universidad el poeta, cuya materia verdadera es la totalidad de la existencia humana, se ha convertido muy a su pesar en un especialista educativo.

Para entender lo radical del cambio en la situación del poeta norteamericano uno debe tan sólo comparar el presente con cincuenta años atrás. En 1940, con la notable excepción de Robert Frost, pocos poetas trabajaban en las universidades, a menos que como Mark van Doren e Ivor Winters impartieran materias tradicionalmente académicas. El único programa de creación literaria era un experimento que comenzó algunos años antes en la Universidad de Iowa. Los modernistas ejemplificaron las opciones que los poetas tenían para ganarse la vida. Éstos podían ingresar a profesiones de clase media como T. S. Eliot (banquero convertido en editor), Wallace Stevens (abogado en una firma de seguros) y William Carlos Williams (pediatra). O podían vivir en la bohemia sosteniéndose como artistas, como lo hizo Ezra Pound a su manera, e. e. cummings y Marianne Moore. Si la ciudad les resultaba poco atractiva, ellos podían, como Robinson Jeffers, írsela pasando en una comunidad rural artística como Carmel en California. O podían convertirse en granjeros, como el joven Robert Frost.

La mayoría de los poetas se ganaban la vida como editores o reseñistas y tomaban parte activa de la vida artística e intelectual de su época. Archibald MacLeish era editor y escribía en *Fortune*. James Agee reseñaba películas para *Time* y *Nation*, y acabó escribiendo guiones para Hollywood. Randall Jarrell reseñaba libros. Weldon Kees escribía de jazz y arte moderno. Delmore Schwartz reseñaba lo que fuera. Incluso los poetas que tarde o temprano optaron por carreras académicas pasaron por periodos de aprendizaje intelectualmente ensanchadores en el periodismo literario. El joven Robert Hayden cubría música y teatro para la prensa negra de Michigan. R. P. Blackmur, que nunca terminó *high school*, reseñaba libros para *Hound & Horn* antes de enseñar en Princeton. En ocasiones un poeta podía complementar sus ingresos ofreciendo lecturas o conferencias, pero estas ocasiones eran raras. Robinson Jeffers, por ejemplo, tenía 54 años cuando dio su primera lectura pública. Para la mayoría de los poetas el medio de sustento no era el aula o el podio sino la palabra escrita.

Si los poetas se ganaban el pan con la escritura, era sobre todo con la prosa. El mercado remunerado para la poesía era limitado. Más allá de unas cuantas revistas nacionales que por lo general preferían el verso ligero o la sátira política, hubo alguna vez escasos diarios que publicaban una cantidad importante de poesía. El surgimiento de una publicación trimestral como *Partisan Review* o *Furioso* resultó un acontecimiento de gran interés, y un público pequeño pero dedicado esperaba ansioso la aparición de cada número. Si la gente no podía comprar los ejemplares los pedían prestados o los consultaban en bibliotecas públicas. En cuanto a libros de poesía, menos de cien nuevos títulos se publicaban cada año. Pero los libros que lograban publicarse se reseñaban en los diarios así como en las revistas y las publicaciones trimestrales. Una revista mensual como *Poetry* podía cubrir casi todo el campo.

Los reseñistas de hace medio siglo eran, según criterios actuales, muy rigurosos. Decían justo lo que pensaban, aun de sus contemporáneos con mayor influencia. Hay que escuchar, por ejemplo, la descripción de Randall Jarrell de un libro del famoso antologador Oscar Williams: “[éste] daba la impresión de haber sido escrito en una máquina de escribir por una máquina de escribir”. Dicho comentario le costó a Jarrell su exclusión de las posteriores antologías de Williams, pero nunca dudó en publicarlo. O bien, considérese la valoración de Jarrell del poema público de Archibald MacLeish “America Was Promises”: “pudo haber sido pensado por una secretaria del YMCA en un hogar para retrasados mentales”. O léase la reseña de una sola frase de Weldon Kees acerca de *Wake Island* de Muriel Rukeyser: “Hay algo que puede decirse acerca de Muriel: no es floja”. Pero estos mismos reseñistas podían escribir con generosidad acerca de los poetas que admiraban, como hizo Jarrell con Elizabeth Bishop y Kees acerca de Wallace Stevens. Sus juicios llenos de encomio importaban porque los lectores sabían que no venían a la ligera.

Los reseñistas de hace medio siglo sabían que su deber era prodigarles su principal lealtad no a sus amigos poetas o editores sino a los lectores. Por consiguiente, expresaban sus reacciones con escrupulosa honestidad, aunque sus opiniones pudieran hacerlos perder aliados literarios y encargos de trabajo. Cuando discutían la nueva poesía se dirigían a una amplia comunidad de lectores cultos. Sin menospreciar a su público cultivaban un dialecto público. Se privilegiaba la claridad y la accesibilidad y evitaban utilizar jerga especializada y pedantes desplantes de erudición. También intentaron, como hacen los intelectuales serios

pero a menudo no los especialistas, relatar lo que acontecía en la poesía en cuanto a corrientes sociales, políticas y artísticas. Cargaron la poesía moderna de importancia cultural e hicieron de ella el centro de su discurso intelectual.

Mal pagados, agobiados de trabajo y subestimados, este grupo de discusión integrado por críticos “prácticos”, todos ellos poetas, tuvieron logros importantes. Definieron el canon de la poesía modernista, establecieron métodos para analizar versos de complejidad extraordinaria e identificaron a la nueva generación de mitad de siglo cuyos poetas norteamericanos (Lowell, Roethke, Bishop, Berryman y otros) aún dominan nuestra conciencia crítica. Lo que sea que uno piense de su canon literario o principios críticos, debemos admirar la energía intelectual y cabal determinación de estos críticos que se desarrollaron como escritores sin becas o cargos permanentes en las facultades, a menudo mientras trabajaban de modo precario en proyectos a destajo. Ellos representan un pináculo en la vida intelectual de Norteamérica. Incluso después de medio siglo sus nombres aún poseen más autoridad que los de unos cuantos críticos contemporáneos. Una breve nómina podría incluir a John Berryman, R. P. Blackmur, Louise Bogan, John Ciardi, Horace Gregory, Langston Hughes, Randall Jarrell, Weldon Kees, Kenneth Rexroth, Delmore Schwartz, Karl Shapiro, Allen Tate e Yvor Winters. Aunque la poesía contemporánea tiene sus impulsores y prosélitos, no cuenta con un grupo de dedicación y talento comparable capaz de dirigirse a la comunidad literaria general.

Como todo intelectual genuino estos críticos eran visionarios. Pensaban que si los poetas modernos no tenían público ellos podrían creárselo. Y en forma gradual lo hicieron. No era un público masivo; pocos poetas norteamericanos de cualquier época han disfrutado una relación directa con el público general. Era una muestra representativa de artistas e intelectuales, junto con científicos, empleados de oficina, educadores, abogados y, desde luego, escritores. Este grupo constituía una *intelligentsia* literaria, hecha sobre todo de no-especialistas que se tomaban la poesía tan en serio como la narrativa y el teatro. Recientemente Donald Hall y otros críticos han cuestionado la dimensión de dicho público cuando citan el bajo promedio de ventas de un volumen de verso nuevo escrito por un poeta consolidado en la época citada (por lo general menos de mil copias. Pero estos escépticos no entienden cuál era el mecanismo de lectura de poesía de entonces).

Norteamérica era un país más pequeño y menos opulento en 1940, con cerca de la mitad de su población actual

y un sexto de su Producto Interno Bruto real. En aquellos días previos a los libros de bolsillo de la postrimería de la depresión ni lectores ni bibliotecarios podían darse el lujo de comprar tantos libros como hoy. Ni existía tampoco un público cautivo de estudiantes de creación literaria que compraran libros de poesía contemporánea para uso en el salón de clases. Los lectores por lo general compraban poesía en dos formas: en un volumen de obras completas de algún autor famoso o en antologías. Las obras completas de autores como Frost, Eliot, Auden, Jeffers, Wylie y Millay se vendían bien, se reimprimían con frecuencia y permanecían en prensa de modo permanente. (Hoy casi todas las obras completas desaparecen después de una impresión.) En ocasiones un libro de nuevos poemas complacería el gusto del público. *Tristram* (1927) de Edwin Arlington Robinson se convirtió en una selección del Literary Guild. *A Further Range*, de Frost, vendió 50 000 ejemplares de una selección de Book-of-the-Month en 1936. Pero la gente conocía poesía sobre todo por las antologías que no sólo compraban sino que leían con curiosidad y atención.

Modern American Poetry, de Louis Untermeyer, se publicó por primera vez en 1919. Se revisaba con frecuencia para mantenerla al día y fue un *bestseller* sistemático. Mi edición de 1942, por ejemplo, se había reimpresso cinco veces hacia 1945. Mi edición de *A Pocket Book of Modern Poetry*, de Oscar Williams, iba en la decimonovena reimposición en catorce años. Untermeyer y Williams se preciaban de mantener sus antologías al día y a tiempo. Intentaron representar lo mejor de lo que se había publicado. Cada edición añadía nuevos poemas y autores y descartaba los más antiguos. El público apreciaba sus esfuerzos. Las antologías de poesía eran parte indispensable de cualquier biblioteca de un auténtico lector. La serie popular de Random House llamada Modern Library, por ejemplo, incluía no una sino dos antologías: *A New Anthology of Modern Poetry*, de Selden Rodman, y *Twentieth Century American Poetry*, de Conrad Aiken. Todas estas colecciones se leían y se volvían a leer por un público diverso. Los poemas favoritos se memorizaban. Autores difíciles como Eliot y Thomas se discutían y debatían activamente. La poesía importaba fuera del salón de clases.

Hoy estos lectores generales constituyen el público que la poesía ha perdido. Unidos por la inteligencia y la curiosidad, este grupo heterogéneo cruza fronteras de raza, clase, edad y ocupación. Representan nuestra *intelligentsia* cultural; son quienes mantienen al arte, quienes compran discos de música clásica y jazz; quienes ven películas extran-

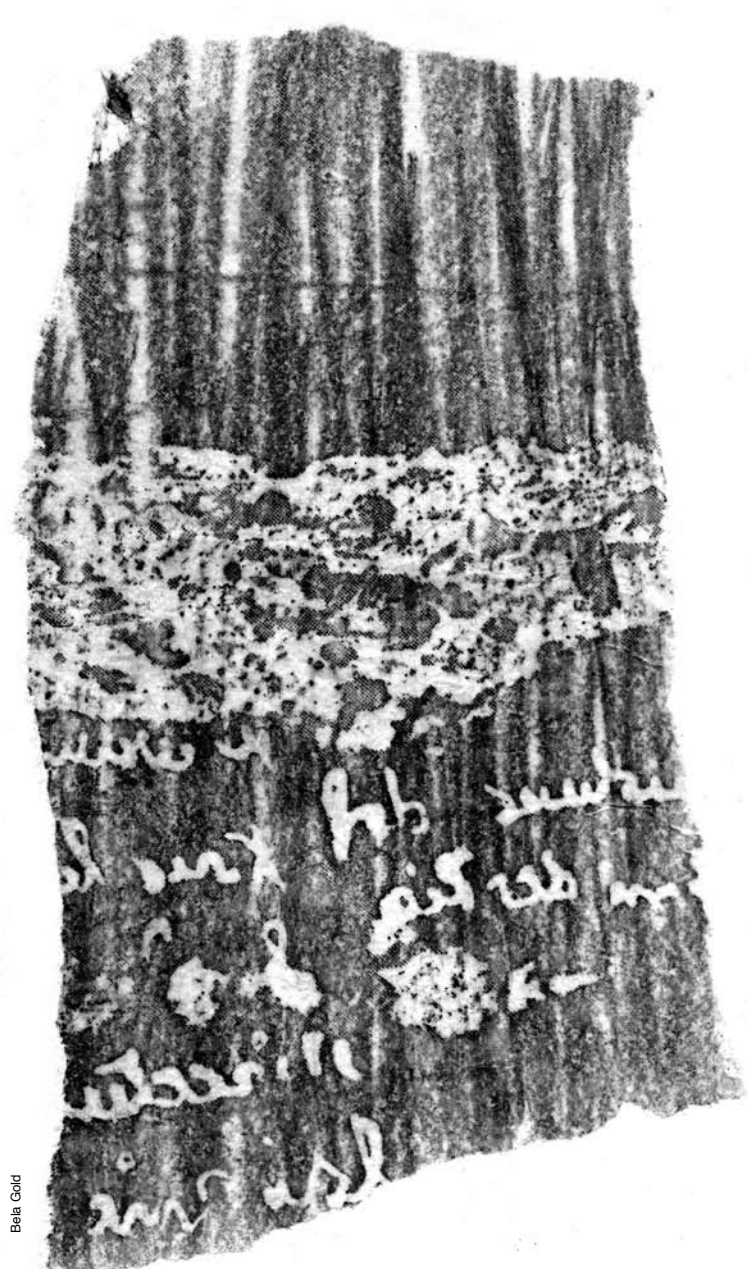
jas, teatro serio, ópera, sinfónica y danza; quienes leen narrativa de calidad y biografías, oyen estaciones públicas de radio y se suscriben a los mejores diarios. (A menudo son también los padres de familia que leen poesía a sus hijos y recuerdan que alguna vez en la universidad o en la preparatoria o el jardín de niños les gustaba la poesía.) Nadie conoce las dimensiones de esta comunidad, pero aun si se reconoce una cifra aproximada de tan sólo 2% de la población norteamericana sigue representando un público potencial de casi cinco millones de lectores. Por más sana que pueda parecer la poesía dentro de la subcultura, ha perdido su público mayor que representa el puente entre la poesía y la cultura general.

Pero ¿por qué habrían de preocuparle a cualquiera, salvo a un poeta, los problemas de la poesía norteamericana?, ¿qué posible trascendencia tiene esta forma arcaica de arte en la sociedad contemporánea? En un mundo mejor la poesía no necesitaría justificación alguna más allá del cabal esplendor de su existencia. Como señaló Wallace alguna vez: “El propósito de la poesía es contribuir a la felicidad del hombre”. Los niños saben de esta verdad esencial cuando piden oír sus rimas favoritas de infancia una y otra vez. El placer estético no necesita justificación porque una vida sin un placer semejante no vale la pena.

Pero el resto de la sociedad ha olvidado en su mayoría el valor de la poesía. Para el lector general las discusiones acerca del estado actual de la poesía suenan como a debate de política exterior por parte de emigrantes en un cafeticho. O, como lo describiera más acremente Cyril Connolly: “Poetas discutiendo de poesía moderna: chacales gruñendo sobre un pozo vacío”. Cualquiera que aspire a ampliar el público de la poesía—crítico, maestro, bibliotecario, poeta o aficionado solitario—se enfrenta a un desafío estremecedor. ¿Cómo se persuade a lectores justificadamente escépticos de que la poesía aún importa en términos que puedan comprender y apreciar?

Un pasaje de “Asphodel, that Greeny Flower” de William Carlos Williams marca un posible punto de partida. Escrito en el final de su vida, después de quedar parcialmente parálítico por una embolia, las líneas citadas a continuación resumen las duras lecciones de la poesía y el público que Williams había aprendido con años de dedicación tanto a lo poético como a la medicina:

Mi corazón despierta
 pensando en traerte noticias
 de algo
 que te concierne
 y les concierne a tantos. Mira lo
 que pasa de nuevo.
 No lo encontrarás ahí sino en
 los poemas despreciados.
 Es difícil
 recibir noticias cuando vienen de poemas
 pero los hombres mueren miserablemente cada día
 por falta
 de lo que hay en ellos.



Belle Gold

Williams comprendió el valor humano de la poesía pero no era un iluso en cuanto a las dificultades que sus contemporáneos enfrentaban al tratar de comprometer al público que necesitaba el arte con más desesperación. Para recuperar a los lectores de poesía uno debe comenzar por cumplir con el reto de Williams de encontrar lo que “concierna a muchos hombres”, no simplemente lo que concierne a los poetas.

Hay por lo menos dos razones de por qué la situación de la poesía debe importar a la comunidad intelectual en su totalidad. La primera se refiere al papel del lenguaje en una sociedad libre. La poesía es el arte de utilizar las palabras con una carga de significado a ultranza. Los miembros de una sociedad cuyos líderes intelectuales pierden la capacidad para forjar, apreciar y comprender el poder del lenguaje se convertirán en esclavos de aquellos que se apropian de él, trátase de políticos, predicadores, redactores o cronistas de noticias. La responsabilidad pública de la poesía ha sido señalada en repetidas ocasiones por los escritores modernos. Aun el archisimbolista Stéphane Mallarmé destacó la misión central del poeta como la de “purificar las palabras de la tribu”. Y Ezra Pound nos previno:

Los buenos escritores son aquellos que mantienen la eficacia del lenguaje. Es decir, que lo hacen preciso, claro. No importa si un buen escritor quiere ser útil o si el mal escritor quiere hacer daño [...] Si se deteriora la literatura de una nación, la nación se atrofia y se deteriora.

O, como George Orwell escribió después de la segunda guerra mundial: “Uno debe reconocer que el actual caos político se asocia con el deterioro del lenguaje”. La poesía no constituye en sí toda la solución para mantener honesto y claro el lenguaje de una nación, pero nos veríamos en aprietos si imagináramos que los ciudadanos de un país van a mejorar la salud de su lenguaje al abandonar la poesía.

La segunda razón de por qué la situación de la poesía importa a todos los intelectuales es que la poesía no está sola entre las artes en su estado marginal. Si el público de poesía ha caído en una subcultura de especialistas, también ha sucedido lo mismo con los públicos de la mayoría de las formas artísticas contemporáneas, de la dramaturgia formal al jazz. La fragmentación sin precedentes de la alta cultura norteamericana de la última mitad del siglo xx ha dejado a casi todas las artes aisladas una de la otra, así como del público general. La música clásica contemporánea apenas existe como un arte vivo fuera de los departamentos de las universidades y los conservatorios. El jazz, que alguna vez fue dueño de un amplio público popular, se ha converti-

do en un dominio semiprivado de aficionados y músicos (hoy aun los innovadores destacados del jazz no pueden encontrar lugares para ejecutar en muchos centros metropolitanos), y para un arte de improvisación la incapacidad de ejecutar es un impedimento mutilador. Mucha de la dramaturgia formal se ve confinada en el presente a la periferia del teatro norteamericano donde sólo la disfrutaban los actores, los aspirantes a actores, los dramaturgos y unos cuantos admiradores obcecados. Sólo las artes visuales, tal vez por su glamur financiero y el apoyo de las clases pudientes, se han escapado en gran medida del deterioro de la atención del público.

El asunto más serio para el futuro de la cultura norteamericana es si las artes continuarán existiendo en aislamiento y deterioro frente a las especialidades académicas subsidiadas o si queda alguna posibilidad de reconciliación con el público culto. Cada una de las artes debe enfrentar el reto por su lado, y ningún arte enfrenta obstáculos tan grandes como la poesía. Dado el creciente analfabetismo funcional, la proliferación de otros medios, la crisis en la educación humanista, el deterioro de los criterios de la crítica y el contundente peso de los fracasos del pasado, ¿cómo pueden los poetas hacerse escuchar?, ¿acaso no sería un milagro?

Hacia el final de su vida Marianne Moore escribió un poema breve llamado “O to Be a Dragon”. Este texto recuerda el pasaje bíblico en el cual Dios se aparece en sueños a Salomón y le dice: “Pídeme lo que quieras, que yo te lo daré”. Salomón pidió un corazón sabio y comprensivo. El deseo de Moore es más difícil de resumir. Su poema dice:

Si yo, como Salomón...
cumpliera mi deseo,

mi deseo. Ah, de ser dragón,
símbolo del poder del cielo, del tamaño de la oruga
o inmenso; a veces invisible.
¡Fenómeno bendito!

Moore cumplió su deseo. Se convirtió, como todos los poetas genuinos, en “símbolo del poder del cielo”. Tuvo éxito en lo que Robert Frost llamaba “lo más alto de la ambición”, a saber, “alojar unos cuantos poemas donde difícilmente se puede uno deshacer de ellos”. Ella es parte en forma perenne del “fenómeno feliz” de la literatura norteamericana.

Así que los deseos pueden hacerse realidad, aun los más extravagantes. Si como Marianne Moore pidiera un deseo,

y como Salomón pudiera tener la entereza de no desear nada para mí, pediría que la poesía volviera a participar de la cultura pública norteamericana. No pienso que eso sea imposible. Todo lo que haría falta es que poetas y maestros de poesía asumieran una mayor responsabilidad para llevar su arte al público. Terminaré con seis humildes propuestas de cómo podría volverse realidad este sueño.

1. *Cuando los poetas ofrezcan lecturas públicas, que dediquen una parte de cada sesión a recitar la obra de otros poetas, de preferencia poemas que admiran de escritores que no conozcan personalmente. Las lecturas deben ser celebraciones de poesía en general, no sólo de la obra presentada del autor.*
2. *Cuando los administradores artísticos programen lecturas públicas, harían bien en evitar el formato convencional exclusivo de la subcultura poética. Hay que mezclar poesía con otras artes, en particular la música. Programar noches que honren a escritores muertos o extranjeros. Combinar lecturas críticas breves con recreación de poesía. Dichas combinaciones atraerían un público que estuviera más allá del mundo de la poesía sin menoscabo de la calidad.*
3. *Los poetas necesitan escribir prosa acerca de la poesía con mayor frecuencia y de modo más honesto y más eficaz. Los poetas deben recuperar la atención de una comunidad y escribir para publicaciones no especializadas. Deben también evitar la jerga de la crítica académica contemporánea y escribir en un dialecto público. Los poetas deben recuperar la confianza del lector al admitir con sinceridad lo que no les gusta así como promover lo que sí les gusta. La cortesía profesional no tiene lugar en el periodismo literario.*
4. *Los poetas que antologan –o formulan listas de lectura– deben ser escrupulosamente honestos al incluir sólo poemas que admiran de modo genuino. Las antologías son la puerta de entrada de la poesía a la cultura general. No deben usarse como carne de cañón para el comercio de la creación literaria. Un arte expande su público al presentarle obras de arte, no mediocridad. Las antologías deben compilarse para mover, deleitar e instruir a los lectores, no para agradar a los maestros de creación encargados de las ediciones. Los antologadores que sean poetas nunca deben comerciar con el dominio de la musa a cambio de favores profesionales.*
5. *Los maestros de poesía, sobre todo de educación media básica, superior y licenciatura, deben poner menor énfasis*

en el análisis y más en la recreación. La poesía necesita liberarse de la crítica literaria. Los poemas deben memorizarse, recitarse y recrearse. Debe ponerse énfasis en el gozo cabal del arte. El placer de recrear es lo que atrae primero a los niños hacia la poesía, la excitación sensual de decir y oír las palabras del poema. La ejecución fue también la técnica de enseñanza que mantuvo a la poesía como algo vital durante siglos. Tal vez también guarda el secreto de su porvenir.

6. *Finalmente, los poetas y los administradores de las artes deben emplear el medio radiofónico para ampliar el público del arte. La poesía es un medio auditivo, y por ende ideal para la radio. Una programación sutilmente imaginativa en los cientos de estaciones públicas o universitarias podrían llevar la poesía a millones de escuchas. Existen algunos programas pero se limitan en su mayoría al formato convencional de la subcultura de poetas que leen sólo su propio trabajo. Mezclar poesía con música en estaciones de música clásica o jazz o crear formatos radiofónicos comentados en vivo restablecería una relación directa entre la poesía y el público general.*

La historia del arte cuenta lo mismo una y otra vez. Cuando se desarrollan formas artísticas éstas establecen convenciones que orientan la creación, la interpretación, la enseñanza, incluso el análisis. Pero tarde o temprano estas convenciones se tornan rancias. Comienzan a interferir entre el arte y su público. Aunque se escriba mucha poesía bella el *statu quo* de la poesía norteamericana se encuentra cautivo en una serie de convenciones caducas –camino obsoletos de presentar, discutir, editar y enseñar poesía–. Las instituciones educativas las han codificado en una serie de fórmulas burocráticas sofocantes que enervan el arte. Estas convenciones pudieron tener sentido alguna vez pero hoy confinan a la poesía dentro un gueto intelectual.

Ya es tiempo de experimentar, de abandonar el salón de clases pulcro pero presuntuoso, tiempo de restaurarle una vitalidad de vulgo a la poesía y liberar la energía atrapada hoy en la subcultura. No hay nada que perder. La sociedad ya nos ha dicho que la poesía está muerta. Construyamos una pira funeraria con las convenciones marchitas que se amontonan a nuestro alrededor y miremos al fénix inmortal de plumaje rutilante resurgir de las cenizas. •

DANA GIOIA es presidente del Fondo Nacional para las Artes de Estados Unidos. Ha publicado *¿Importa la poesía?* (1992), *Interrogaciones al mediodía* (2001) y *Tinta que desaparece. Poesía en el extremo de la cultura de la impresión* (2004).