

## Entrevista a Andrés Avellaneda

Jorge Fondebrider

**A**ndrés Avellaneda nació en Buenos Aires en 1939. Fundamentalmente conocido como crítico literario y docente universitario -en la actualidad enseña en la Universidad de Gainesville, Florida, E.E.U.U.-, Avellaneda también es poeta. Si bien a la fecha sólo publicó Lo que nos pasa (1964), ha continuado alternando el ejercicio de la crítica con la escritura de poemas, la mayoría de los cuales permanecen sin publicación.

La siguiente entrevista, inédita hasta ahora, fue realizada en Buenos Aires en octubre de 1986.

**Jorge Fondebrider:** Andrés, ¿la poesía puede ser criticada?

**Andrés Avellaneda:** Si planteamos la respuesta desde el estudio filológico de la poesía, bibliotecas enteras demuestran la posibilidad de su estudio. Decir crítica, por otra parte, parece plantear el análisis del texto poético fuera de una perspectiva académica. Hay una posibilidad crítica, que no es necesariamente la de esa crítica **impresionista** que tanto abunda en suplementos y revistas literarias.

**J. F. :** ¿Qué otra posibilidad existe?

**A. A. :** Yo propicio -al menos es lo que intento hacer en mi trabajo sobre poesía- un tipo de crítica que mezcle el rigor propio del estudio académico con una actitud **simpatía** hacia el texto. Leer un texto de poesía es acompañar su respiración. Entre muchas otras cosas, la poeta o el poeta, cuando escribe acopla palabras que son sonidos y significados al mismo tiempo (subrayemos cuidadosamente la conjunción). La actitud **simpatía**, la que oye la respiración

del texto, hace idealmente la misma operación: acomete el significado a partir del sonido. Trata de oír lo que el texto canta y de entender lo que el texto dice, en su encrucijada: una separación momentánea de fondo y forma que se recomponen de inmediato en su unidad fundamental. Creo que esa lectura es posible, pero sólo en la medida en que el crítico o la crítica sea a la vez poeta, o sea quien haya practicado en algún momento la factura del texto poético. En otros géneros, como la narrativa, esta afirmación (la de que el crítico deba ser poeta, narrador), es por lo menos riesgosa, discutible. No creo, sin embargo, que sea materia debatible en el campo de la poesía. En poesía es imprescindible que el crítico, la crítica, conozca lo que es escribir un poema a través de su experiencia personal e intransferible como poeta. Creo también que muy poca gente puede hacer este tipo de crítica, creencia que de alguna manera implica un sentido casi elitista que plantea algo así como un círculo minoritario, escogido, de lectores y hacedores de poesía. Poner el asunto en estos términos es en otras palabras señalar una vez más la existencia de un coto de caza privado del lenguaje, del cual la poesía siempre se ha vanagloriado, desde sus orígenes más remotos.

J. F. : Usted se arriesga a afirmar que al criticar poesía desde una perspectiva "simpática" se establece la división entre forma y fondo, los cuales vuelven a reunirse en el discurso crítico. ¿Qué puede decir ese discurso?

A. A. : Permítame hablar desde mi práctica personal. Cuando escribo o estudio académicamente poesía (por ejemplo, una reseña de un libro que

se publica en una revista especializada), esta separación queda, por lo general, sin ser resuelta. Donde he logrado un discurso que separa, y vuelve luego a unir fondo y forma, ha sido en lo que denominaría un género de crítica epistolar, en mi correspondencia con los poetas, las poetisas. Recibir un libro y agradecer el envío con una carta donde comento el libro epistolariamente es lo que me ha permitido acceder a esa crítica simpática de la que comenzamos hablando. Es una crítica privada que no se concibe para publicación. En algunas oportunidades, las respuestas a mis cartas son, a su vez, nuevos textos poéticos, una suerte de cadena de percepción del hecho poético. Este círculo originado en el intercambio de lecturas de primero y segundo grado tiene siempre como centro el texto. Decirlo así suena algo esotérico. Pero, de hecho, es la experiencia más feliz que se pueda realizar del texto poético. Volviendo a su pregunta: ¿es posible una crítica de la poesía? Sí, de esta manera. Cómo se puede normalizar este tipo de crítica es harina de otro costal teórico.

J. F. : Si no entiendo mal, lo que usted dice es que la crítica de poesía sólo puede ser simpática, y, por lo tanto, poética.

A. A. : Sí. Y me siento muy cómodo al decir esto en términos tan poco académicos. En general, las prohibiciones debidas a poetas (a críticos que se plantean su trabajo en la misma dimensión, como poetisas) suelen generar cierta desconfianza y aun ironía por parte de quienes detentan el poder de la crítica organizada.

J. F. : "Crítica organizada" suena

a crimen organizado ...

A. A. : Efectivamente. por eso no querría entrar nunca en ese juego que, por mi tarea académica, tengo muy cerca, más de lo que desearía. Pero insisto en que aunque al académico puro le parezca un disparate, hacer un texto poético a partir del texto poético es casi el único modo posible de ejercer una crítica de la poesía.

J. F. : ¿Para qué sirve entonces la crítica académica de la poesía?

A. A. : El estudio (más exactamente) académico sirve en otros terrenos. Si se quiere, por ejemplo, establecer una línea de continuidad histórica (entre, digamos, la poesía clásica y la contemporánea) es necesario el estudio histórico, filológico, sistemático, etc. O si se desea estudiar la obra de un poeta o una poeta atendiendo a, por ejemplo, la influencia de la época en sus poéticas; o el grado de realización retórica de una escuela o movimiento. En fin, muchos temas y objetos de análisis de esta naturaleza. Para todo ello, es indudable, se necesita un estudio sistemático, académico, detallado, concienzudo, que transcurre por andariveles y metodologías diferentes a las de la crítica simpática. Esta última, desde el vamos, es asincrónica y diacrónica, en la medida de lo posible no tiene, se despoja deliberadamente de tiempo y espacio. Dialoga, habla con el texto desde un estado puro del diálogo, donde no intervienen las demandas no creativas (poéticamente) del discurso analítico académico.

J. F. : Pero, ¿puede decirme en qué se diferencia eso del impresionismo?

A. A. : En el grado de rigor que se aplica en la lectura. Crítica impresionista es la que leemos frecuentemente en los suplementos literarios de los periódicos, donde se hace la peor crítica existente sobre poesía. La crítica de más bajo nivel, la que habla de la intensa emoción que se advierte en la adjetivación (con rima interna y todo). Lo cual no significa absolutamente nada, ya que no se establece qué es emoción o qué es adjetivación, desde qué texto se habla del texto poético.

J. F. : Guitarra y "espíritu protético" ...

A. A. : "Espíritu protético", ese otro pilar fundamental para una antología del disparate. No es este nivel tan bajo el que le adjudico a la crítica simpática del texto poético. Crítica esta última que reúne sabiduría analítica (sistemática, académica, filológica, etc.) y lectura atenta desde la experiencia misma de la poesía como creación. La formación que no se usa para leer un texto desde fuera del texto mismo, que no se usa como motivo de prestigio académico y social, ni como sistema de ocultación para no tener que admitir que no se entiende de lo que se habla (cosa que suele ocurrir con frecuencia inquietante entre los profesores de literatura, gente que lamentablemente suele entender muy poco o nada del hecho literario mismo). Crítica simpática es inteligencia del texto al acompañarlo en su decir. Llegado a este punto nos acercamos a una terminología que puede parecer esotérica. Terminología que, lo lamento, no puede ser reemplazada por ninguna otra al menos en este punto. Crítica simpática es acompañar la respiración de un

texto. ¿Respiración? Porque el texto respira, tiene un ritmo interior que sólo el poeta o la poeta, en el momento de plantearlo como texto, instaura. Hay un momento previo a la escritura en que el inmenso repositorio de la lengua clama por la / el partero/a, y en el instante que se escribe, esa pre-existencia se organiza como respiración real de la lengua. A eso llamamos poema. Recuperar esa respiración, y cómo se organizó, es la lectura simpática.

**J. F. :** Nos movemos en círculos ...

**A. A. :** Y sí, y es el mejor de los caminos posibles. Esos círculos, en todo caso, son asimilables a algo cercano a la crítica simpática: la enseñanza de la lectura de poesía. Enseñar a leer, liso y llano.

**J. F. :** ¿Plantear al crítico como preceptor?

**A. A. :** Puede interpretarse así. Pero no intento, al practicar crítica de poesía, efectuar un modo preceptor. Trato de desligarme de toda intención apodictica. Hablo por eso de respiración, de acompañamiento, de lectura simpática, o lectura de acople, de subordinación al texto y no al revés. Cuando se dice enseñar a leer se dice, en el mejor de los casos, con la mejor intención posible, valor propedéutico, pedagógico. Tanto el del texto que ha promovido la lectura, como el de la lectura misma. Al escribir la crítica y enviarla al poeta, no estoy tratando de enseñarle cómo el poeta hizo ese texto. Proponer, en suma, un entendimiento con el texto, con el o la poeta.

**J. F. :** Bueno, pero muchos críticos

que no tienen la menor idea de cómo se escribe un poema, pretenden enseñarle a escribir a los poetas ...

**A. A. :** Esos son los críticos autoritarios, las "autoridades" de las que tanto hablaban los retóricos antiguos. Es afortunado que esta charla haya tomado este rumbo, porque llegamos al centro de lo que quería decir. La crítica simpática plantea una lectura no autoritaria del texto. El texto poético es, quizás, el que más escapa, el que mejor se evade de la lectura autoritaria. El texto de ficción, y, por supuesto, el texto ensayístico, no propician este tipo de lectura simpática. Es claro que todo texto tiene muchas lecturas posibles. Pero si hacemos una escala desde el autoritarismo a la libertad, el texto poético es el que más reclama para sí una suerte de libertad en estado puro. Y lo hace por la propia explosión de las palabras que lo componen, prosódicamente orientadas hacia una vibración sintáctica. Planteado en términos gramaticales, la organización sujeto-verbo-predicado del ensayo, y de la narrativa, es vibrada por la poesía. La poesía es el texto que propugna, por ejemplo, la organización predicado-verbo-sujeto, el orden invertido. Toda la retórica de la poesía demuestra esto.

**J. F. :** ¿Distinguirías así la poesía de los otros géneros?

**A. A. :** Podría ser un feliz punto de partida. Muchos intentos de diferenciar el género fracasan en el sentido de que los márgenes establecidos son laxos, indeterminados. Los poetas, quienes piensan este problema desde el comienzo mismo de la poesía, siempre han juzgado que ese caos organizado de la lengua poética es

un buen punto de partida. La poesía como el grado cero de la libertad, entendida ésta en un sentido no conceptual: libertad como juego, como júbilo, como placer. Escribir poesía es tal vez poner en marcha ese recurso bastardeado, ignorado, cada vez más gastado de nuestra cultura contemporánea: la posibilidad inmensa de la libertad en el habla. De allí que hacer crítica de poesía en los términos que estamos hablando, sea probablemente uno de los ejercicios más felices del pensamiento crítico. Ahora bien, poniéndome por un instante en la piel del abogado del diablo, se puede alegar que tales privilegios son indebidos, reclamados además por los poetas (que integran un grupo con los locos, los niños, los borrachos, los magos y los inspirados, toda ella gente orgullosa, irresponsable y equivocada), y por críticos (asimismo irresponsables, etc.) que no se animan al ejercicio duro y riguroso del pensamiento indagatorio, del análisis serio. Todo esto, que menciono simplemente porque la tradición ha casi impuesto tal manera de pensar, está fuera de nuestra cuestión.

**J. F. :** Usted habló de la negación de la sintaxis tradicional como punto de partida para distinguir la poesía de otros géneros literarios. Ya en la poesía misma, ¿cuáles son los elementos constitutivos que la conforman?

**A. A. :** Poniéndonos en profesores, ambos, por un segundo: toda la retórica contesta esa pregunta, desde Quintiliano al estructuralismo que intentó reeditarla. Yo preferiría aquí dirigir la respuesta hacia otro elemento cuyo valor consiste justamente en cuestionar la sistematización de la retórica. El texto poético está planteado como desarreglo permanente e ilimitado del orden

sintáctico.

**J. F. :** Al seguir el camino que usted plantea, uno se acerca peligrosamente a la indiferenciación genérica, ya que un inventario retórico que se niega también se halla presente en las formas de la novela moderna ...

**A. A. :** Eso es lo que se dijo cuando se inventaron modelos tan vagos como novela del lenguaje, o cuando se habla de prosa poética. Se puede decir que un intento de catalogar la escritura narrativa podría pasar por allí, por la proximidad o el alejamiento de lo poético, y de hecho varias veces se han intentado estas clasificaciones. En lo que a mí respecta, siempre le he tenido desconfianza a la idea de texto-poema-en-prosa, texto-novela del lenguaje. En ese intento de hibridación se omiten rasgos fundamentales, ciertos funcionamientos de uno u otro género por separado. Por ejemplo, la urgencia de distanciamiento que anida en la narración. Tomemos el asunto desde otra perspectiva, la de la poesía. Es un lugar común, al hablar de la poesía argentina escrita en la década del sesenta, mencionar lo épico-lírico, con antecedentes en Cesare Pavese, Jacques Prevert, César Vallejo mismo, autores que intentaron recordar en sus poemas (o en alguno de ellos) el funcionamiento del plot que está presente en la narración. Pero si se analiza retóricamente tales poemas se ve que ese nivel de argumento es generalmente mínimo, que no alcanza para sostener la parte épica del término épico-lírico. Un típico poema de Pavese parte de una experiencia que se narra en los primeros dos o tres versos y que, a veces, se recoge a modo de coda

al final del poema. Todo lo que está entre ambos extremos es efecto poético puro, sensaciones, por ejemplo, que parten de y llegan a ese argumento **narrativo**. Poco que ver con la narración como tal, con lo argumental propiamente dicho (por no hablar de otros elementos **definitorios** de la narración, como personaje, o diálogo). **Epico-lírico** es pues un término pobre, apenas una manera de señalar que un texto poético determinado se diferencia de otro que rechaza de plano toda aproximación posible a la historia. Si se toma un soneto típico del barroco con su juego de antinomias conceptuales, sus antítesis retóricas (el "hielo que arde"), la anécdota se desvanece, hasta en esos textos que parecen tenerla (como el "Polifemo" de Góngora). Por eso, hablar de poesía sea quizás hablar de lo que los poetas han hecho con la lectura de otros textos poéticos. Federico García Lorca, al leer un romance tradicional, desecha lo **narrativo** de él (lo narrativo que ese romance desarrolló en tiempos de ausencia de lo narrativo tal como lo entendemos ahora) y se concentra en fragmentos que lo impresionan por su juego entre lleno y vacío, entre claro y oscuro, entre todo aquello que un poeta selecciona guiado por el clamor de libertad que respira en la poesía. La lectura que hacen los poetas, las poetas, **da lugar** a más poesía: es la lectura de la libertad, en libertad. Mi experiencia crítica de la poesía, tal como la estoy planteando, parte del hecho de la creación misma. Por eso privilegié tanto, desde el comienzo de nuestra charla, la necesidad de la experiencia creativa de la poesía para hablar críticamente de la poesía. Para hablar de poesía he tenido que crear textos poéticos. En la medida en que hay una práctica de la poesía, hay una posibilidad de entender la

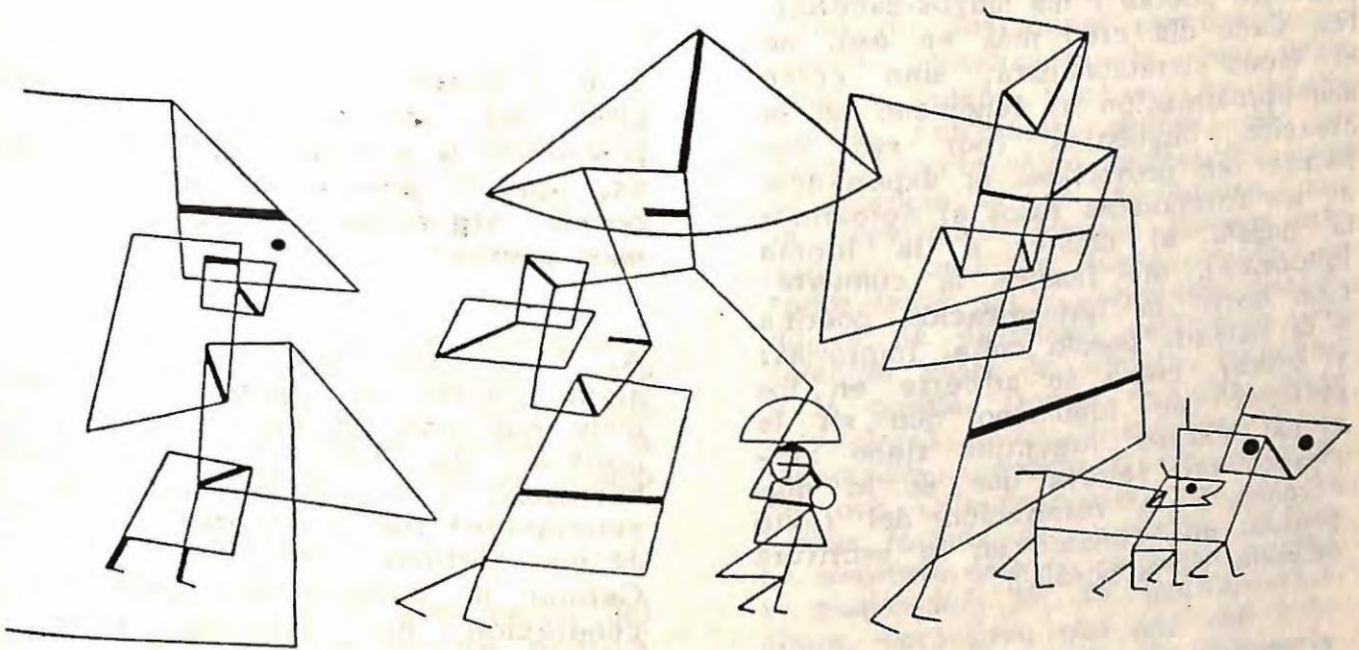
manera en que un texto se realiza. El estudioso o la estudiosa que no ha tenido la experiencia de la creación es un ser, de alguna manera, amputado. Aunque esto suene cruel, o cómico.

**J. F. :** Acaba de contarme cómo enfrenta un texto poético en tanto crítico, desde una perspectiva no académica. ¿Cómo escribe usted sus propios textos?

**A. A. :** Cuando me sentí armado con todas mis armas (porque no vamos a hablar de la prehistoria, ¿verdad?) escribí poesía a partir de una serie de **preceptos** poéticos. Aunque suene inarmónico y chirría al oírse, mi poesía estaba inscripta en una generación que se había propuesto determinados objetivos. Ejercía un espíritu corrector sobre la poesía que escribía, una adecuación al espíritu de la época. Pasados los años, me voy enfrentando más y más con el acto de escribir poesía no a partir de una necesidad experiencial, sino textual. Lo que me va generando creatividad es la lectura de otros textos. La feliz conjunción de dos palabras que abren el espacio vacío entre sonido y sentido, que abren la comprensión que no se puede objetivar en términos **conceptuales**. La búsqueda de esa objetivación es el texto poético que se va creando; el llenado de ese vacío.

**J. F. :** Una vez que usted lee un texto y que ese texto le suscita algo, ¿cómo procede?

**A. A. :** Mi respuesta no es inmediata. Siento cierta obsesión originada en la experiencia textual: un vacío que clama imperiosamente por ser llenado. Ese vacío se puede dar o bien por el acoplamiento de dos palabras contiguas



en un mismo texto, o bien por dos palabras de dos textos distintos, lo que señala mejor la característica del texto a que me refiero: no siempre un poema en el sentido de cuerpo cerrado. Mi poética consiste en recordar permanentemente esa feliz percepción. Es por esto que privilegio tanto la crítica simpática, creativa. Puede parecer poco claro, pero sé que los poetas entenderán de lo que hablo.

**J. F. :** ¿Y los críticos?

**A. A. :** Sé claramente que los estudiosos, los profesores no entienden este tipo de cosas, abominan de ellas. Yo, como profesor de literatura, poquísimas veces hablo de esto con otros profesores de literatura, a menos que se trate de profesores/as que son

poetas.

**J. F. :** ¿Y entonces?

**A. A. :** Entonces hay una obsesión que me persigue hasta el momento en ese vacío se llena, como se van llenando esos canastos de papeles que todos conocemos, ¿no?

**J. F. :** ¿Con que frecuencia escribe?

**A. A. :** Varía mucho. Paso por períodos en los que escribo hasta tres textos diarios, que luego descarto. Suelo conservar mejor aquellos textos que escribo irregularmente, los que aparcan después de tres o cuatro meses sin escribir, de súbito. Cada día estoy más fascinado -aunque en

mis comienzos rechacé esto casi apodicticamente- con la comparación entre los poetas y los magos-sacerdotes. Cada día creo más en eso, no al modo irracionalista, sino como una aproximación al fenómeno de la creación lingüística (por eso me parece tan provechosa la experiencia de los formalistas rusos al aproximar la poesía al chiste, a la broma folklórica). Me fascina la comparación entre la improvisación poética y la llamada **poesía culta**. Improvisar y cantar, como se advierte en los graffitti (un fenómeno que en la actual cultura argentina tiene momentos tan felices que es lo más cercano a la respiración del texto poético que conozco en la escritura anónima de la poesía).

J. F. : ¿Por qué publicó un solo libro de poemas? ¿A que se debe que no sepamos casi nada de su poesía?

A. A. : Fundamentalmente a pudor creativo. También a mi historia personal, a mi ausencia del país por períodos prolongados. Recuerdo que un poeta de mi generación solía decir que en la Argentina, para ser conocido como poeta, había que publicar un libro por año. Yo he tratado de evadirme de esa situación extrema guiado por mis propios mecanismos personales, timidez, pudibundez, lo que sea. Además, por un enorme respeto a la poesía escrita. En el momento de escribir poesía no logro olvidar la monumentalidad de la poesía escrita previamente. Esa presencia ominosa me produce mucho respeto. Me parece que la responsabilidad que requiere la factura de un texto poético en las postrimerías del siglo veinte es de tal magnitud que, muchas veces, se corre el peligro de callar, de quedar-

se paralizado por el terror de la lengua.

J. F. : Usted habló de una generación del sesenta. Sin entrar en polémicas a propósito de terminologías, ¿que le parece que agregó en la poesía argentina la producción de esos poetas?

A. A. : Para sintetizar, reducir de algún modo la respuesta posible, diría que uno de los elementos más positivos (y esto podrá parecerle horroroso a algún miembro de mi generación) fue posibilitar la lectura de Juan Gelman. No quiero decir que Gelman no hubiera sido leído sin la generación del sesenta. Pero la tarea de una generación, entre otras, es establecer una lectura, dejar una manera de leer que se privilegia, se quiere. Otro tanto hizo la generación del sesenta con Jorge Luis Borges, quien accedió, a través de ella, a ser leído desde una lectura propiamente borgeana. La generación del sesenta instaura la lectura borgeana de Borges más allá de los desacuerdos ideológicos y literarios (pensemos en la recepción de Borges en el momento en el que la generación del sesenta empieza a leerlo: el rechazo frontal de la gente de Contorno, por ejemplo). No deja de ser un mérito mayúsculo esta manera de abrirle las puertas a Borges, al Borges que, insisto, hubiera sido leído de cualquier modo. Pero no del modo como estos poetas sesentistas propusieron en fecha temprana. Otras figuras también se fueron imponiendo por ese hábito de lectura que menciono. Desde un punto de vista retórico, los sesentistas contribuyeron (lugar común que casi avergüenza repetir) a que el lenguaje coloquial fuera contemplado desde una perspectiva no folklórica, o



realista, o narrativa (digan del costumbrismo). Por último, y aunque esto se evada un poco de los márgenes en que va transcurriendo nuestra charla, agregaría que los sesentistas contribuyeron a una lectura política de la poesía. Una lectura importante que tenía escaso prestigio en el momento en que ellos tomaron la palabra.

**J. F. :** Destaca el que la generación del sesenta posibilita lecturas. ¿Qué es lo que posibilitan los poetas que escribieron sus primeros libros en la década del setenta? Usted se ocupó de ellos ...

**A. A. :** Así como la generación del sesenta propició una lectura política y referencial, los setentistas propiciaron una lectura alusiva, no referencial e indirecta. Creo que es otra veta importante. En ese trabajo mío sobre los poetas del setenta insistí mucho en la importancia de la circunstancia histórica en la formación de tal estilo poético. Fue, creo, la presencia omitida de la historia el elemento distintivo setentista.

**J. F. :** ¿Pueden hacerse predicciones sobre lo que sigue?

**A. A. :** ¡Vaya pregunta! Confieso que me tiene desorientado. No he tenido realmente el tiempo necesario para dedicarme a responder esa pregunta, no he podido seguir en detalle la poesía escrita en los cinco últimos años. Casi desconozco lo que escriben los y las jóvenes entre los dieciocho y los veinticinco años. Hecha esta salvedad, puede decir, sin embargo, que, por lo poco leído, creo inferir que el valor de

alusividad setentista está siendo cuestionado, pero no desde una referencialidad "político-ideológica". Creo ver una nueva percepción del hecho poético en la que acaso tengan mucho que ver los nuevos modos culturales típicos de los años ochenta. Una generación cuya experiencia no es la lectura, sino la experiencia visual. Aunque esto sea ya casi un lugar común en todos lados, en la Argentina todavía no se ha intentado establecer una relación entre la imagen televisiva y la poesía. Donde veo las cosas más claras es en el aparente fragmentarismo conceptual de la letra de rock. Que es poesía, una de las tantas formas de escribirla. ¿Cómo se resolverá esto en el texto escrito y publicado? No lo podría decir ahora. Pero creo que por ese lado podría ser fructífera la búsqueda del sentido de la nueva poesía.

**J. F. :** ¿Qué le devuelve la poesía a la comunidad?

**A. A. :** ¿Comunidad en el sentido amplio o comunidad de lectores? ¿Lectores en general o lectores de poesía?

**J. F. :** La comunidad en sentido amplio.

**A. A. :** El texto impreso, muy poco devuelve. La lectura de poesía es cada vez más un hecho privado, especializado. En un sentido más amplio, y acá entra la letra de rock, por ejemplo, creo que la poesía, tal como en sus orígenes remotos, le da a la comunidad el elemento que tratábamos de perseguir al principio de esta charla: el sentido profundo de libertad, el

## ENTREVISTA

rechazo del autoritarismo (que entre otras cosas se expresa siempre, en el aherrojamiento de la lengua y del sentido). La poesía privilegia precisamente la experiencia del gozo en libertad, la experiencia de la locura, de la pérdida del sentido. Eso es lo que le puede devolver a la comunidad. De allí que las prácticas comunitarias de la poesía produzcan esos júbilos espontáneos. En los años sesenta estábamos fuertemente atraídos por la lectura masiva de poesía, al estilo, por ejemplo, soviético. La lectura en estadios. Nosotros, con modestia, tratamos de hacerlo con la poesía mural, con la lectura en las plazas, con la exhibición de poesía ilustrada en los barrios. Pero al margen del sentido político que quiera dársele a este tipo de experiencia, queremos llegar al fondo de esa intuición, según creo ahora, según creo entender ahora. El júbilo que se expresa en la audición de la poesía cantada, dicha, es el júbilo del concierto, es el júbilo de la libertad. Comparar con el gozo de la pérdida del sentido, de la cordura; el lugar donde se olvidan los límites y donde se concibe la felicidad como un acto cercano a la muerte y al nacimiento, el grado cero de la vida. Por eso es habitual la comparación, antigua como el mundo, de la poesía con el acto sexual, con el orgasmo: una imagen que recorre toda la historia de la poesía. Creo que ese minuto de nada, ese minuto de ser el vacío total que clama por ser llenado y no ser llenado nunca. Eso es lo que la poesía le devuelve a la comunidad.

J. F. : ¿Por eso escribe usted poesía?

A. A. : Sí, para sentirme así. Más

allá de otros momentos de júbilo que tiene la vida, la poesía es un momento en el que me siento enormemente feliz. Escribir o leer poesía es el momento orgiástico de mi vida. La lectura académica de poesía es algo absurdo, un acto aberrante que sólo cumplo por razones profesionales.

