



ENTREVISTA | DIANE SEUSS

“El poema es un evento en tiempo presente”

por **Carlos Alejandro**

Diane Seuss (Michigan City, 1956) comenzó su carrera literaria a una edad madura. Después de graduarse con una maestría en trabajo social en Western Michigan University, regresó a su alma máter, Kalamazoo College, donde enseñó durante más de veinte años. En 2009, obtuvo el premio Juniper de poesía. Su quinto libro, *frank: sonnets*, fue galardonado con el Pulitzer en 2022. Este año Graywolf Press puso en circulación su poemario más reciente: *Modern poetry*. En la siguiente entrevista comenta sus ideas sobre el trabajo literario y la vida

diaria, escribir desde la marginalidad y hacer de la poesía una forma de estar en el mundo.

La mayoría de los poetas suelen publicar sus primeros libros a una edad temprana. Tú, sin embargo, publicaste tu primer libro, *It blows you hollow*, después de los cuarenta años. ¿Habías escrito poesía antes de eso?

Comencé a escribir en mi adolescencia. Durante la preparatoria, la universidad y toda mi vida adulta escribí poemas. Entonces no pensaba en

publicar, para ser honesta. Provengo de un lugar pequeño, rural, de un pueblo y de una época que no estaba especialmente preocupada por la carrera profesional. No pensaba en la poesía como una profesión, sino simplemente como algo que hacía y necesitaba en mi vida: una extensión de mi personalidad y de mi mente. Quizás no me tomaba a mí misma tan en serio. Finalmente preparé mi primer manuscrito –en la medida en que entendía lo que debía ser un manuscrito– a petición de Herb Scott, editor de New Issues Poetry and Prose.

Publicaron mi primer poemario y, a los pocos días, mi entonces esposo nos dejó. Ese acontecimiento difícil –y todos sus derivados– intensificó la importancia de la poesía en mi vida. Necesitaba reforzarme, erigir una arquitectura que pudiera sostenerme a mí y, por lo tanto, a mi hijo. De alguna manera, publicar de manera más intencionada se convirtió en parte de esa arquitectura y, cada vez más, en el núcleo de mi identidad. Debo agregar que no es raro que las mujeres comiencen a publicar más tarde en la vida. Además, cuando era joven en Nueva York, el camino del MFA [Master of Fine Arts] no era algo obvio. La infraestructura de publicación estaba cerrada. Para mí lo importante era seguir escribiendo y lo logré.

Pasaron doce años entre tu primer y tu segundo libro, ¿dejaste de escribir entonces? ¿Qué sucedió, poéticamente, en esa década?

Todo ese tiempo estuve escribiendo y perfeccionando mi oficio. Aunque también tenía dificultades económicas y era madre soltera de un niño que había sufrido muchos traumas. Trabajaba como terapeuta medio tiempo y daba clases de escritura creativa. Sobrevivíamos a duras penas. Y, créeme, envié mi segundo manuscrito muchas veces. Cuando lo rechazaba un editor, trabajaba en él: integraba nuevos poemas, eliminaba algunos viejos y débiles, y persistía. El poemario avanzaba alejándose de lo que se llama –a menudo como burla, especialmente en relación con las mujeres– confesionalismo. Finalmente reorganicé el libro con un primer poema nuevo y algo cambió. Recibí el Premio Juniper de la editorial de la Universidad de Massachusetts, junto con un par de otras ofertas de publicación. Eso incrementó mi confianza y me llevó, tortuosamente, a Graywolf Press, que se ha convertido en mi editorial de casa. Ya no tener que trabajar tan duro para ser publicada me

ha permitido dedicar más energía al trabajo en sí.

Si pudieras escribir en otra lengua, ¿en cuál sería y por qué?

Estudí español en la universidad y estuve de intercambio en Madrid, así que me encantaría poder escribir en español, aunque he olvidado casi todo y tendría que empezar a aprender desde el principio. Federico García Lorca es una de mis más profundas influencias. Me conmueve especialmente su trabajo sobre la noción del “duende” y su ensayo sobre el tema. El sonido del español, su música particular, es capaz de encontrar lo sublime. Me devuelve a esa época de mi vida en la que podía deambular sin tanto equipaje y sin ningún destino concreto en mente.

En *Four-legged girl* y *Still life with two dead peacocks and a girl* cada poema, por lo general, tiene un título que a menudo es bastante largo. Empero, en *frank: sonnets*, ninguno de los poemas tiene título. Si pensamos en el título como la puerta de entrada a un poema, ¿por qué quitarles la puerta a algunos poemas? ¿Cómo decides cuáles llevan título y cuáles no?

Titular un poema es un verdadero desafío. Me ayuda pensar en los títulos no como etiquetas del poema (lo que una vez llamé “etiquetas en los dedos de un cadáver”), sino como parte de la textura, la dicción y la autopresentación del poema. En esos dos libros anteriores me gustaba utilizar títulos largos que funcionaban, en realidad, como primeros versos. *frank: sonnets*, al ser una especie de memoria en sonetos, necesitaba otro enfoque. Los títulos parecían interrupciones. Los poemas tienen que fluir de uno a otro, como recuadros en una tira de película. Me gustó el aspecto de estos poemas cuadrados de catorce líneas sin título como punto de entrada. En mi libro más reciente, *Modern poetry*, los títulos se convirtieron en algo nuevo

para mí: limpios, simples, a menudo haciendo referencia a un tipo de composición musical. Cada libro exige una nueva solución.

Pensando en *frank: sonnets*, que ganó el Pulitzer, es inevitable hablar sobre la política alrededor del premio. En entrevista para Kalamazoo College, dijiste: “para mí y otros como yo, personas en la marginalidad, por cualquier razón, este reconocimiento es un aliciente. Afirma que tu trabajo vale la pena. Hace la diferencia al momento de ser visto, escuchado y reconocido”. Primero, ¿cuál es esa marginalidad que habitas? ¿Podemos pensar en la poesía como algo que siempre es marginal? Y en segunda instancia, ¿el premio ha modificado tu proceso de escritura o tus expectativas sobre tu trabajo?

Cuando digo que estoy en la marginalidad no me quejo. Algunos de los poemas más convincentes surgen de espacios y vidas vividas fuera del centro. Nací en una familia de clase trabajadora en el Medio Oeste rural, en uno de los estados que conocemos como *flyover*.¹ Mi madre quedó viuda a los treinta y cuatro años. Fue a la universidad para encontrar una manera de ganarse la vida y mantener a sus hijos. La vida rural y las escuelas no eran particularmente aspiracionales. Entonces, para decirlo sin rodeos, yo era un bicho raro. Una lectora y escritora en medio de un pastizal para vacas. El padre de mi mejor amigo me apodó “Weird Di” cuando estaba en quinto. Me encontraba en las afueras de mi grupo social, pero ciertamente no tanto como los niños que no eran blancos y que eran más depauperados que nosotros.

¹ El término *flyover state* se refiere a los estados que no forman parte ni de la costa este ni de la costa oeste en Estados Unidos (excepto Alaska y Hawái). Aunque recientemente reivindicado, suele tener una connotación peyorativa.

El Pulitzer nunca fue algo que imaginé para mí, así como no imaginé ningún otro honor o premio literario. No era un pendiente colgando frente a mí como un anillo de oro que debía alcanzar. No me consideraba parte del *establishment* literario, ni estaba parada a las puertas esperando que me invitaran a entrar. Siempre he seguido el llamado de los poemas mismos, movida por el ritmo de mi imaginación desde que era una niña. Mis decisiones en torno a cada poemario las veo como parte de un desarrollo: cada una representa un paso en el camino, sin importar lo que los lectores esperen de mí. La respuesta a *frank: sonnets* me sorprendió muchísimo. Escribí un libro de memorias en “sonetos americanos”² porque me parecía importante como escritora; no fue una decisión estratégica para mi carrera. Que haya tocado una fibra sensible de los lectores en Estados Unidos y luego en el resto del mundo fue y es abrumador. Sería insensato decir que el Pulitzer no ha tenido ningún impacto en mi idea de la misión que tengo como miembro de la comunidad literaria. El reconocimiento, de donde vengo, significa que uno tiene una mayor responsabilidad de retribuir. En lo que a mis poemas se refiere, es probable que no hubiera escrito mi libro *Modern poetry* si *frank: sonnets* no me hubiera ayudado a fortalecer mi confianza. *Modern poetry* se basa en haber ganado cierta autoridad para hacer afirmaciones, en ocasiones escribir retóricamente y reubicar el centro. Me resultó muy difícil escribir este nuevo libro, no por el Pulitzer, sino porque la pregunta a la que me enfrentaba (¿puede la poesía seguir importando?) era aterradora y dolorosa.

2 “Soneto americano” (*American sonnet*) es un término acuñado por Wanda Coleman que se refiere a una forma más flexible del soneto tradicional en el que se mantienen los catorce versos, pero no hay un requerimiento específico de rima o sílabico.

Pensemos en dos formas de abordar el quehacer poético. Por un lado, pienso en Ocean Vuong. Cuando le preguntaron cuánto le toma escribir un poema dijo: “este año escribí cuatro poemas. Tres de ellos no fallaron. Y me siento muy orgulloso de eso”. Escribir poesía como un proceso muy lento. Por otro lado, pienso en la carta que Sol LeWitt le envió a Eva Hesse, aconsejándole “dejar de pensar, de preocuparse, de voltear a ver lo que has hecho, de especular, de dudar, de tener miedo, de compadecerte, de buscar una salida fácil. Deja de pensar y solo actúa”. ¿Dónde pondrías tu trabajo en este espectro?

Esta es una pregunta desafiante y con muchos matices. Tal vez mi proceso represente una tercera vía. Estoy más en línea con el consejo de Sol LeWitt a Eva Hesse: no suelo estar particularmente preocupada por mis poemas. Veo la escritura de poemas como otro tipo de trabajo, ni más ni menos valioso. Sin embargo, no paso tarjeta por las mañanas, no me obligo a escribir a diario. Hay muchas otras cosas, principalmente la responsabilidad con otras personas, que compiten por mi atención y energía. Tiendo a escribir durante arrebatos intensos de concentración e imaginación. Durante esos periodos, cuando estoy trabajando en un poema o una secuencia de poemas, escribo y edito casi simultáneamente. En esos momentos el trabajo casi no requiere esfuerzo. Sigo la voluntad de la poesía, más que la mía, y eso me da una elevación y un flujo casi sobrenatural. (Cuando era niña, me despertaba varias veces flotando sobre mi cama. Esa es la elevación y el flujo que estoy describiendo aquí.) *Modern poetry* llegó con fuerza, más fuerza de la que han tenido mis poemas antes. Parecía que había mucho en juego por las preguntas que abordaban los poemas y por el proceso, similar a la argumentación en un ensayo. También estuve completamente

sola, por la pandemia y otros factores. Era como escribir desde el interior de un frasco de mermelada.

Tu libro *Still life with two dead peacocks and a girl* es un poemario que se relaciona explícitamente con pinturas. ¿Por qué escribir sobre ellas?

Ese libro se originó en un sueño. Me desperté con las palabras “naturaleza muerta” en la cabeza, casi estampadas en la oscuridad detrás de mis ojos. No estaba segura de por qué, pero parecía importante, así que hice una búsqueda y el primer cuadro que apareció fue *Naturaleza muerta con dos pavos reales muertos y una niña* de Rembrandt. La dinámica de ese cuadro me atrajo, especialmente la niña, que mira hacia la cocina donde se encuentran dos pavos reales muertos y un frutero. Siempre me han interesado las artes visuales (estudié historia del arte como segunda área de especialización en la universidad), por lo que mi fascinación no surgió de la nada. Mientras investigaba, las intersecciones entre la naturaleza muerta y mis propios orígenes se hicieron evidentes. La naturaleza muerta como género a menudo se ha visto como algo vulgar: lo que los pintores hacían para practicar sus habilidades en lugar de los elevados temas históricos y religiosos que recibieron más atención y fueron aclamados. Además, la pintura de bodegones —a menudo alimentos, recipientes e instrumentos situados en las cocinas— cayó bajo los auspicios del “trabajo de mujeres”.

Suelen gustarme las estructuras, los tropos que sirven como límites de un proyecto; en mi experiencia, la limitación engendra imaginación. En este poemario las pinturas fueron un elemento de limitación temática que dio lugar a otras. Por ejemplo, hay una secuencia de “sonetos” —cada uno de ellos sobre una pintura en particular—, todos de catorce versos, pero, en lugar de usar un esquema de rima o patrón acentual, cada verso tiene diecisiete

sílabas; lo que Allen Ginsberg llamó la “oración estadounidense” (*American sentence*), similar al haiku, pero sin los saltos de línea. La intersección dinámica del libro radica en la noción de “supracultura” frente a la “baja cultura” y las barreras insulares entre el arte y el mundo. ¿Por qué escribir poemas sobre pinturas? ¿Por qué escribir poemas sobre cualquier cosa? Todos los sujetos son sujetos de escritura. Voltea: hay un sujeto.

Pascal Quignard argumentó –en un ensayo– que la diferencia más importante entre una imagen y un texto en prosa es que en la imagen (una pintura, por ejemplo) las cosas están por suceder, mientras que cuando leemos prosa siempre estamos leyendo sobre algo que ya pasó, sin importar que sea una historia o el desarrollo de una idea. ¿El mismo razonamiento aplica para la poesía? ¿La poesía lidia con el pasado o puede ser una ventana al futuro?

Pienso en el poema como un evento en tiempo presente. Incluso cuando su proyecto es recordar, el acto de recordar ocurre por el lenguaje generado en el tiempo presente. La energía lírica del poema lo planta firmemente en el presente. De esa manera, puede gesticular hacia el pasado o hacia el futuro, pero desde la posición energética del ahora. Una de las razones por las que Frank O’Hara está todo el tiempo presente en *frank: sonnets* es que sus poemas más emblemáticos están orientados hacia el ahora.

Cuando bajaban el ataúd de mi padre al suelo, alguien me entregó una rosa. Vi una hormiga caminando entre los pétalos. Podía escuchar los sollozos de mi abuela, sentir la brisa primaveral y escuchar el canto de un pájaro. Recordar ese trenzado de experiencias sensoriales ahora es casar el pasado con el momento presente.

Maria-Eirini Panagiotidou, al reflexionar sobre tu poema “I have

lived my whole life in a painting called Paradise”, escribió que “las intrincadas descripciones de la naturaleza ocultan un sentimiento de inquietud y limitación en la voz poética”. Primero, ¿concordas con la idea que la voz poética está ocultando algo? Y después, ¿cómo concibes la relación entre la poesía, tu poesía, y la incomodidad? ¿Qué te inquieta cuando escribes?

No pienso ese poema en particular como uno de ocultamiento, pero puede que tenga razón. Ciertamente la voz poética está limitada, en el sentido de que el hablante vive dentro de una pintura: dentro del marco y dentro del museo en que cuelga. La exuberancia, la belleza surrealista, estetizan lo bucólico, el mundo natural y la muerte, un lugar donde “los muertos se levantan / de sus tumbas tan hermosos y resplandecientes como eran en vida, / para tomar una vez más el arado o la pluma o el hacha o la cuchara / o el pincel o el tazón”. Entonces estos muertos son agricultores, escritores, leñadores, cocineros y pintores: los muertos trabajadores, y resucitar es volver al trabajo. El poema se convierte en una alegoría introductoria de todo el libro, del mismo modo que el último poema, “I climbed out of the painting called Paradise”, es la alegoría final. El paraíso es hermoso, como lo es el arte, pero confina, atrapa. Estoy considerando la palabra “inquietud” y tu pregunta sobre mi propia inquietud al escribir. En su lugar utilizaría la palabra “tensión”, la tensión en el corazón de *Naturaleza muerta con dos pavos reales muertos y una niña*, que se encuentra entre el llamado de la creación artística y el canto de las sirenas.

Según Giorgio Agamben, lo que hace a un verso un verso es la posibilidad del encabalgamiento. ¿Cómo decides dónde terminar un verso, cómo crear el encabalgamiento?

El poeta John Rybicki ha hablado del verso como una ruptura del silencio y del final del verso como un regreso al silencio. En su ensayo “Where it breaks: drama, silence, speed, and accrual”, Dana Levin escribe: “Por supuesto, vincular ruptura y drama es darle al encabalgamiento el peso del contenido: el espacio en blanco como pausa comunicativa... Quiero que el salto de línea me diga algo sobre cómo se siente un poema: dónde un hablante se topa con el silencio.” Para mí, la conciencia del poder del verso, de la ruptura, evolucionó con el tiempo. En poemas anteriores estaba más interesada en cómo se veía el poema en la página: la exhibición de su cuerpo completo y a su vez cómo el cuerpo del lector podría responder. Por ejemplo, tendía a utilizar coplas de versos largos, hasta el punto de que mi editor hizo más grandes mis libros para que cupieran. Los sonetos en *frank: sonnets* me enseñaron el poder compresivo de la ruptura del verso y la sublimidad del silencio. Traje esa experiencia conmigo a *Modern poetry* y a los poemas que estoy escribiendo ahora, que se basan en un uso lúdico y cinético del encabalgamiento y la rima. Los elementos del oficio surgen en mi trabajo de acuerdo con mis intereses. Mi vida como escritora representa una educación continua de la vista, el oído, la mente y el alma.

Si la poesía le deja algo al ser humano, ¿qué te ha dejado a ti?

No sé si pienso que la poesía deja algo. Para mí, practicada durante toda la vida, con autodisciplina, perseverancia, imaginación y lealtad, incluso en su forma más cruda, aunque sea profana, es una práctica espiritual. Lidia con el misterio, pero no intenta simplificarlo ni resolverlo. ~

CARLOS ALEJANDRO (Ciudad de México, 1996) es escritor y economista. Escribe una columna en *El Universal* y es autor de *Rosario* (Secretaría de Cultura de Puebla, 2022).

[Conduje hasta Cape Disappointment...]

por **Diane Seuss**

Conduje hasta Cape Disappointment
pero no tuve fuerzas para salir del carro. Coche rentado. Blue Ford
Focus. Tuve que parar en un lugar semipúblico para orinar
en el piso. Estaba en cuclillas al borde de la carretera.
No sé qué le pasa a mi vejiga. Hago pipí y luego
tengo que ir e ir al baño otra vez. En lugar de turistar
me subí al asiento trasero del auto y me dormí un rato.
Soy un poco como Frank O'Hara sin nariz ni pene
hermoso, ni la Escuela de Nueva York ni Larry
Ríos. Compré un pase de un día para Cape Disappointment
pensando mucho en esa larga caída desde el faro
hasta el mar. Pensé en ir al Océano
para un chequeo pero ¿cómo le explico al doctor de este centro médico
esta búsqueda incesante de belleza o alivio? ~

Versión del inglés de Carlos Alejandro.

DIANE SEUSS (Michigan City, 1956) es poeta. Con *frank: sonnets* ganó el premio Pulitzer de poesía y el National Book Critics Circle Award for Poetry, ambos en 2022.