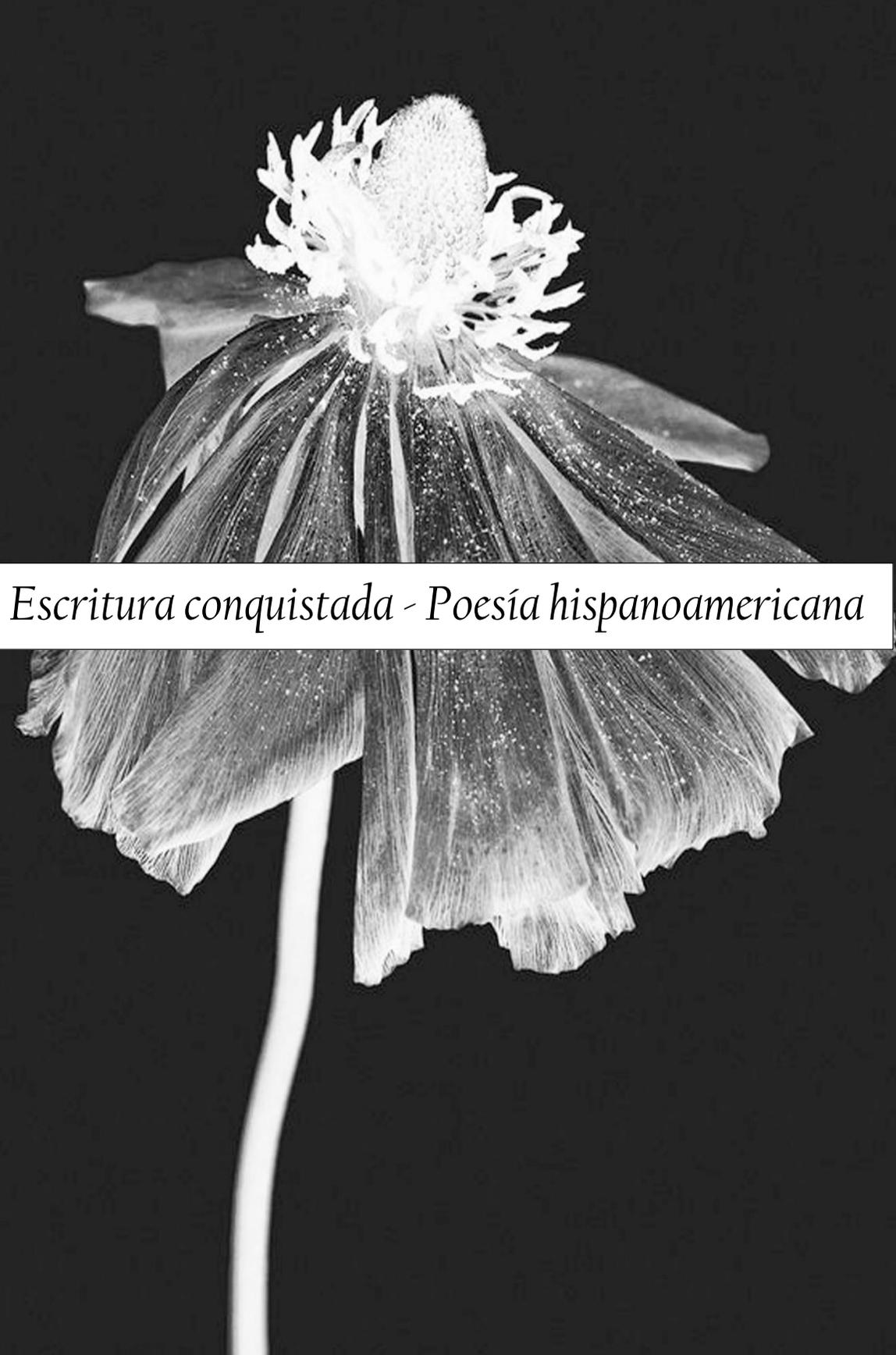
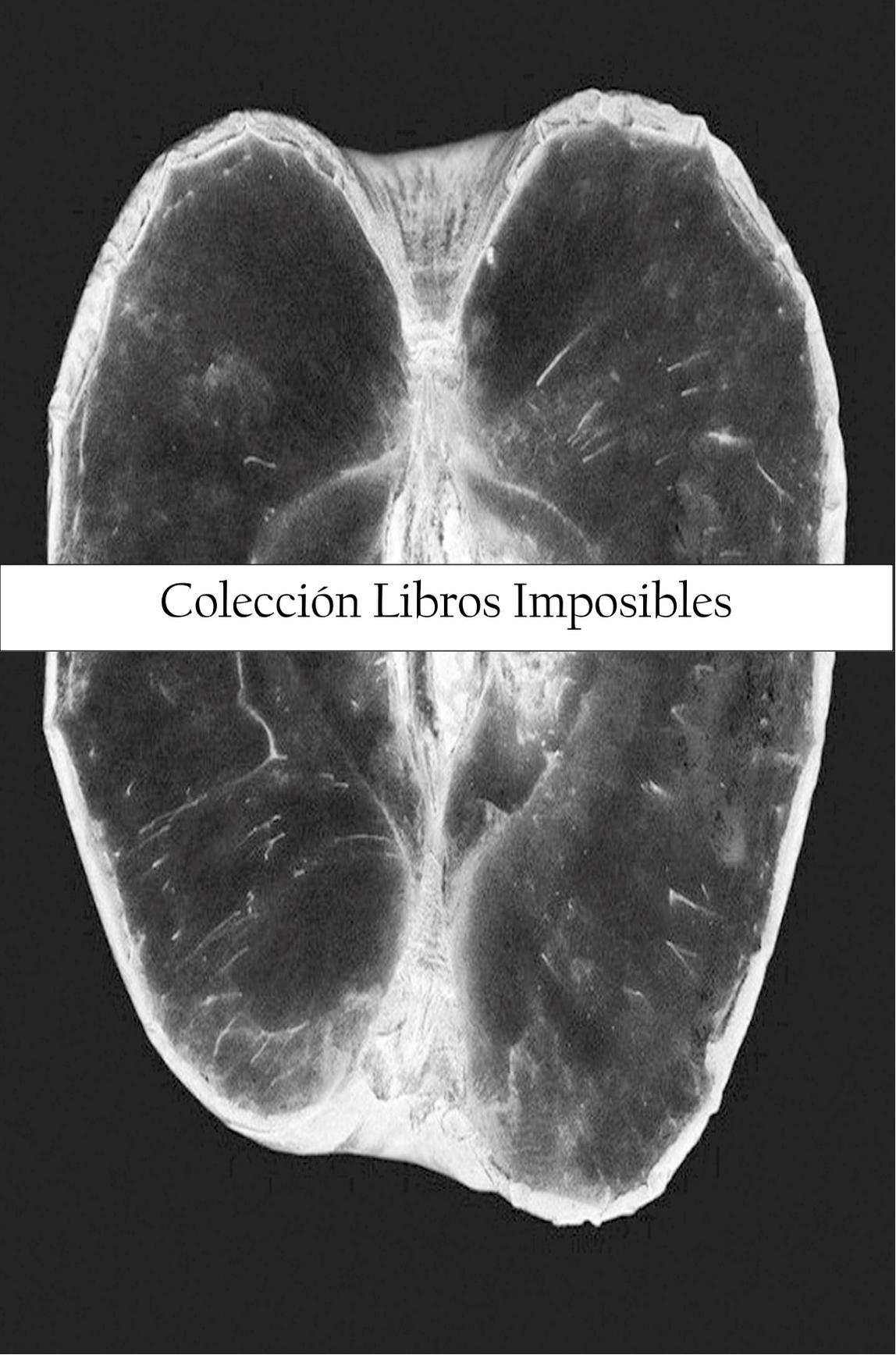


ESCRITURA CONQUISTADA I
POESÍA HISPANOAMERICANA

floriano martins



Escritura conquistada - Poesía hispanoamericana



Colección Libros Imposibles

Escritura conquistada
Poesía hispanoamericana

Floriano Martins

COLECCIÓN LIBROS IMPOSIBLES

2025

Martins, Floriano r, 1957

Escritura conquistada – Poesía hispanoamericana © Floriano Martins --1ª ed.--

Coedición | *EntreTmas Revista Digital* & *Agulha Revista de Cultura*, 2025.

250 pg. 21 x 14 cm. <Colección Libros Imposibles; 39 >

<Digital >

1. Poesía hispanoamericana a. 2. Literatura hispanoamericana. I. Título.

Tomo I – Los poetas

Colección Libros Imposibles # 39

Portada © Floriano Martins

Coedición | *EntreTmas Revista Digital* & *Agulha Revista de Cultura*



TODOS LOS LIBROS SON UNO SOLO

Leemos en una antigua inscripción: el destino de un libro viene trazado por otro cuyo destino se encuentra ya en las páginas de otro anterior. Libros se ramifican de tal forma que, en el instante en que uno se escribe, todos los demás están siendo escritos, irguiéndose sigilosamente y al mismo tiempo –el mágico tiempo de la escritura– las invisibles paredes de una biblioteca absoluta, que tiene a su entrada una curiosa inscripción: *Todos los libros son uno solo.*

La lectura de *Entrevista sul cinema*, entrevista a Federico Fellini (1920-1993), realizada por Giovanni Grazzini (1925-2001), en 1983, dio a este libro el deseo de un cuerpo, al revelar la oculta fuente de sus formas, las múltiples hablas que debería buscar. En su esbozo se encuentra una ineludible red de citas, que van apareciendo en cada página, lecturas en que fui labrando una a una las indagaciones que se van desdoblado copiosamente y que al final se revelan siempre las mismas.

Las citas, supongo, deciden con travesura sobre los libros en que desean reaparecer, y en cada uno adquieren distinto relieve. También el lector regresa siempre a un mismo punto de su vida, a un libro, a una página, y allí contempla orgulloso la sombra de alguien que cree que es él mismo. Los poetas estamos todos en cada uno de nuestros versos. La poesía representa el instante absoluto de nuestro encuentro con la vida, escenario de la desnudez y vértigo de nuestros encantos. Dejarse provocar por la poesía es ir tanteando el movimiento interior de las cosas y de los seres. Nuestra existencia nos conduce a este momento sagrado, sutil, revelador: la lectura de un verso, en el cual nos encontramos con todos los poetas, en el que se descubren insospechables eslabones entre cada cosa que tocamos, imaginamos, presentimos: un inmenso mar de misterios que se mueve lentamente.

Una voz entonces me pregunta: *¿Cómo lo toca la poesía?* Y otra insiste todavía: *¿Qué le ha dado ella?* Y otra más: *¿Qué se busca entonces en una entrevista?* También aquí, como en la poesía, la conquista de una expresión esencial, la felicidad de una escritura única, inolvidable. La entrevista, la lectura, la conversación inteligente con amigos, son los hilos encantados por los que la vida se ramifica, ganando sabor denso y preciso cada pensamiento, el grácil abanico de ideas que nos une a todos. Leímos alguna vez que las entrevistas subrayan siempre un reencuentro: el de alguien con su pasado. En un incierto lugar, sospecho, algún otro leerá las voces aquí reencontradas, de una manera tal que este otro diálogo que se muestra influirá en su propio futuro. Así son los libros.



El libro (este libro) surge como viaje en busca del otro que se encuentra dentro de nosotros, por atavismo, sin que lo percibamos. Viaje que inicio desde el instante en que, leyendo a un poeta hispanoamericano, cuya obra es largamente difundida en otros países, me incomoda que permanezca desconocido para el lector brasileño. Lo cual agrava el hecho de que, en Brasil, el lector de poesía es, en muchos casos, el propio poeta o su ilusionado pretendiente. Viaje que se configura en cada puerto –aquí ya con referencia al proyecto inicial– cuando, al sondear las relaciones entre Brasil y Hispanoamérica, y aun la de ambientes culturales dentro de cada país, vemos cómo se diseña un mapa de desconocimiento mutuo, que requiere de una cartografía auxiliar. Curioso desconocimiento en cuyo espectro se identifican los vicios de la colonización en sus variados matices. Reflejos condicionados de un conjunto de veinte naciones que se identifican más por sus relaciones con Europa –que oscilan entre el rechazo intempestivo y la tácita sujeción– que por las posibles afinidades entre sí. Ausencia de diálogo en cualquier circunstancia. Viaje que se confirma cada vez más obstinado en alertar sobre esa ausencia.

Las entrevistas fueron tomando este curso desde el principio. En 1998, publiqué algunas de las que integran este volumen, en una edición o venal. Fue sorprendente la recepción crítica de la prensa brasileña, que destacó el aspecto pionero del libro, manifestando al mismo tiempo cierto rechazo a aspectos que, aisladamente, podrían entenderse como discordancias legítimas entre partes, pero que una vez agrupados constituían una carta de principios del preclaro esnobismo de la *alta cultura* brasileña en relación con Hispanoamérica. Cierta parte de la crítica acentuó la presencia del Surrealismo en el diálogo con los poetas, sin percibir que realmente hubo una fuerte influencia del Surrealismo en toda la tradición lírica del continente americano, verificada, en muchos casos, a partir de su eclosión en Europa. De este tema trato en mi libro: *Um novo continente – Poesia e Surrealismo na América* (Brasil: ARC Edições, 2016).

Por su parte, las notas publicadas en la prensa de otros países pusieron el acento en su carácter de la búsqueda de un diálogo hasta entonces inexistente. Pero cuanto más se avanza, más se percibe que la razón del desconocimiento mutuo es un rechazo al abrazo común. Sospecho que, por lamentable que sea, América –sin que sepamos hasta ahora qué significa exactamente esa entidad– jamás aceptará las circunstancias de su nacimiento; jamás aceptará que un continente entero, colonizado por Europa pueda crear desdoblamientos que no sean reflejo de las relaciones políticas entre las coronas francesa, inglesa, española y portuguesa.

Desafinamos tanto entre nosotros, que parece que obstinadamente

queremos ser más realistas que el rey. Se frustró del todo la idea de un *mundo nuevo*. En rigor, hemos trasplantado los vicios del *viejo mundo*, mezclados en aclimataciones que resultaron siempre en violaciones. Hábitos traspuestos de forma tal que guardaran una categoría jerárquica en concordancia con la matriz.

Escuchar lo que dicen los poetas aquí presentes puede funcionar como un razonable indicador de errores clásicos en términos de colonización cultural. Estos ejemplos máximos de sensibilidad –las *antenas de la raza*, como místicamente los llamaba Ezra Pound (1885-1972)– no son gente menos imperfecta que cualquier otro mortal y por su dandor existencial asimilan las trapacerías históricas con relativa facilidad no intencional en muchos casos. No me refiero a los nombres agraciados por los media –un componente más en la lectura equívoca del significado sociocultural de todo un continente y sus particularidades– sino a aquellos que conservan un estado de gracia, incapaces de percibir la malicia con que a veces son tratados, o simplemente ajenos al mecanismo de desfiguración que tanto caracteriza a la prensa cultural. Las lecturas serán nuestras. Ya no de ellos.

Escuchar lo que tienen que decir todos los poetas, no solo aquellos que están presentes en este libro, y seguir viaje puede ser una manera de alertar: repetimos, los mismos errores. Todo un universo de quejas, angustias e insatisfacciones. Si los poetas tal vez no cambiaron una sola coma en los compendios históricos, tendrían ahora que pensar que su acción –una acción estética, en rigor, y esencial– debería cambiar de curso, de estrategia. Es un buen tema para consulta, que podría llevarnos a otro viaje. Lo que tenemos ahora es un puerto bastante seguro, en el sentido de que es concreto; o sea, las más diversas opiniones sobre un contexto temático muy variado, consulta a nombres que se mezclan en importancia local e internacional, buscando esencialmente una cierta confiabilidad en relación con este primer plan de viaje: qué mundo estamos descubriendo.



Hay un equívoco básico siempre que se realiza algún abordaje a la poesía hispanoamericana, que es precisamente el de tratarla como una condición continental, sin percibir las singularidades existentes en cada uno de los países que componen Hispanoamérica, 19 en total. Paralelamente, un viejo vicio de catalogar toda la materia humana, ha llevado hacia algunas apreciaciones inconsecuentes, entre ellas una que confunde el grado de influencia de un autor con la importancia real de su obra, o sea, su substancia estética. Es lo que sucede cuando se piensa en cuáles son los fundadores de la modernidad en la poesía hispanoamericana. Antes de señalar un caso concreto, quiero observar que no suscribo el término

fundador, pues una creación poética no es un acto aislado en el tiempo, de modo que en ella la invención y el diálogo se fusionan, sin que existieran por separado. El término se menciona porque lo utiliza Saúl Yurkiévich, en su libro *Fundadores de la nueva poesía latinoamericana* (Barcelona: Editorial Ariel, 2ª ed., 1984). Sin embargo, con dicho título, el libro recoge solamente ensayos referentes a poetas hispanoamericanos: César Vallejo (1892-1938), Vicente Huidobro (1893-1948), Jorge Luís Borges (1899-1986), Oliverio Girondo (1891-1967), Pablo Neruda (1904-1973), Octavio Paz (1914-1998) y José Lezama Lima (1910-1976). (La primera edición no incluía a Lezama Lima.) Siguiendo al autor, la inclusión del poeta cubano ampliaba el libro *desde la idea taxativa de vanguardia hasta la más dilatada de modernidad*. Me atengo a algunas ponderaciones, sin que constituyan propiamente una crítica particular al trabajo de Yurkiévich.

Según parece, los siete poetas elegidos lo son desde un punto de vista emblemático. Si es así, sorprende que la poética de cada uno no sea abordada en un sentido comparativo con la de los demás. No se menciona allí un intercambio de experiencias o una relación estética, posible o imposible. Cada poeta es estudiado aparte, como si constituyera un fenómeno aislado en el universo de la creación poética. Tampoco se hacen referencias a otros poetas o a otras instancias en países distintos a los que pertenecen los siete elegidos. Se reduce, por lo tanto, el ámbito de la poesía hispanoamericana a supuestos representantes de cinco países, a saber: Argentina, Chile, Cuba, México y Perú. La connotación emblemática sería plenamente válida en caso de observarse aquellos pormenores ya mencionados. Al no hacerlo, el autor no cae en descrédito. No es tan simple. Tratándose de la poesía que se hace en Hispanoamérica, en lo que atañe a su comprobada importancia, zona carente de una más profunda discusión estética, la contribución de Yurkiévich asume un carácter desvirtuante.

Otro aspecto a ser observado es el dislocamiento del eje central de interferencia de cada uno de los elegidos por Yurkiévich. Consabidamente el comunismo de Neruda influyó más en su reconocimiento de lo que propiamente hizo su poesía. El ensayista enorme que es Octavio Paz dio abrigo al poeta no igualmente extraordinario. La gran contribución del argentino Borges no radica exactamente en su poesía, sino antes en la excepcional fusión de géneros que alcanzó, aspecto éste que merecería otra aproximación. *En la masmédula* (1954) es una empresa tardía, aunque constituya la mejor experiencia, en tal aspecto, en toda la poesía hispanoamericana. Sería interesante discutir, forzosamente en otra oportunidad, las relaciones entre ese libro de Girondo y el capítulo final del largo poema *Altazor* (1931), de Huidobro.

Dice Yurkiévich que, desde Darío, Huidobro sería el siguiente

hispanoamericano en provocar *una renovación literaria en España*, añadiendo que *ayuda a sus contemporáneos a demoler las pagodas modernistas*. Y todavía más, que *en esta acción, Vallejo y Neruda son en parte sus tributarios, como Borges lo es en su inicio*. Claro que se refiere al Ultraísmo que cultivara Borges en la adolescencia y del que posteriormente abominaría. El exhibicionismo formal de las vanguardias fue reconfigurado rápidamente, de modo que tales experiencias se encuentran hoy dentro de una instancia museológica solamente. Un buen ejemplo serían algunos libros de Huidobro, entre ellos *Horizon carré* (1917), *Ecuatorial* (1918) y *Poemas árticos* (1918).

Por cierto, ahora cabría un paréntesis en función de que Yurkiévich considera los libros de Huidobro escritos en francés como una *claudicación del americano que, deslumbrado por Europa, quiere ocultar su origen*. Sería infantil referirse así al bilingüismo de alguien que llegó a escribir seis libros en el idioma del país en el que residía entonces. Existen innumerables casos de bilingüismo en lo que toca a la creación poética, y su lectura merecería un tratamiento menos afectado. Para no excederme en ejemplos, citaría solamente las aventuras poéticas bilingües paradigmáticas llevadas a término por el peruano César Moro (1906-1956) y el ecuatoriano Alfredo Gangotena (1904-1944), cuya obra fue escrita parcialmente en francés y español.

Al preparar la *Antología de la poesía hispanoamericana contemporánea 1914-1970* (Madrid: Alianza Editorial, 1971), José Olivio Jiménez (1926-2003) observa dentro del prólogo, que el modernismo en Hispanoamérica se limita a aquellas figuras más difundidas, a ejemplo de Vallejo y Neruda. En los 37 poetas que selecciona, podemos percibir una mayor presencia de países. Allí están Colombia, Ecuador, Nicaragua, Paraguay, Puerto Rico, República Dominicana, Uruguay y Venezuela, amén de aquellos atendidos en el libro de Yurkiévich. La lectura de los dos libros sugiere algunas extrañezas, entre ellas la de que es una tarea tramposa intentar separar a los autores pertenecientes al modernismo y la vanguardia.

El enfoque más amplio del libro de Olivio Jiménez, con todo, no debe ser excesivamente considerado, pues se trata de una antología. Mi recurrencia a ella apunta al acto de que las referencias de la poesía que se hace en Hispanoamérica no radican solamente en aquellos siete nombres indicados por Yurkiévich. Para eso, es esencial la lectura de *La máscara, la transparencia* (México: FCE, 1985), de Guillermo Sucre (1933). El libro tiene el atractivo subtítulo de *Ensayos sobre poesía hispanoamericana*, o sea, no se propone agotar el asunto en sí. Aunque no es tan abarcante, en cuanto a países, como la antología de Jiménez, es un libro fundamental porque pone en discusión la importancia correlativa de un poeta frente a otros. Un primer capítulo, con todo, apunta hacia una situación de aparente proximidad con la defendida por Yurkiévich. Elige a Huidobro, Vallejo,

Borges, Lezama, Paz y Roberto Juarroz, éste último nacido en 1925 (†1995), por lo tanto, 11 años después del mexicano Paz. Pero no lo hace sin antes aclarar que destaca esos poetas no para demostrar algo, sino para *poner a discusión un sistema de relaciones y contrastes*.

Este libro de Sucre es fundamental por dos razones: en primer plano, su amplitud, una vez que nos da una visión lo más abarcante posible sobre la poesía realizada en Hispanoamérica. En segundo lugar, su visión crítica se basa en una aprensión estética admirable, que se constituye en el mejor tratamiento crítico de que dispone esa poesía, a partir de una vivencia interna, siendo él mismo poeta. Se comprende, hasta el momento, que hay un cierto engaño en lo que dice respecto a la comprensión del fenómeno poético en Hispanoamérica. De hecho, lo hay. No atribuiría la responsabilidad de tal aislamiento sino a los aspectos geográficos, políticos y las difíciles relaciones con España. Hay innumerables aspectos, que incluyen relaciones diplomáticas y peculiaridades personales, intransigencias de todo orden.

El salto que efectúa en su libro Guillermo Sucre entre Borges y Juarroz es intrigante, porque en un módulo central encontramos dos afirmaciones estéticas en boga en Argentina, centradas en Enrique Molina (1910-1997) y Alberto Girri (1919-1991), o sea, la expansión del lenguaje, su apertura a un abismo que lo realimente, al lado de una concentración crítica, modelada a partir de un sarcasmo corrosivo. Son dos poéticas relevantes, contemporánea la una de la otra, que convivieran sin represalias de especie alguna. Aunque Sucre se detenga en el estudio de ambos en un capítulo posterior de su libro, no veo razón para destacar la obra de Juarroz en detrimento de Molina o Girri.

Es inaceptable que no ponga a consideración aspectos preponderantes en una lectura natural de los desdoblamientos estéticos de la poesía en Hispanoamérica. En primer plano, los mexicanos Xavier Villaurrutia (1903-1950) y José Gorostiza (1901-1973), así como los nicaragüenses Pablo Antonio Cuadra (1912-2002) y José Coronel Urtecho (1906-1994). En los dos casos, ya se verificaba una fuerte tradición poética, pensemos en Ramón López Velarde (1888-1921) y Rubén Darío (1867-1916), respectivamente.

La presente edición de *Escritura Conquistada* busca así ampliar el espacio de lectura y reflexión del tema, actuando en una triple estructura en la que conviven 47 entrevistas con algunos de los más expresivos poetas de todo el continente; una rigurosa encuesta que consulta a 39 intelectuales –casi todos igualmente poetas– acerca de los orígenes y herencias del periodo de las vanguardias; y, por último, tres largos diálogos con el crítico español Jorge Rodríguez Padrón sobre los vectores esenciales de la poesía en lengua española.



Hace unos años se editó una *Antología de la poesía cósmica del Ecuador* (México: Frente de Afirmación Hispanista, 1996), organizada por Rodrigo Pesántez Rodas (1937) y Fredo Arias de la Canal (1939). Es sorprendente observar la solidez de una tradición poética en un país raramente considerado por los brasileños. Si pensáramos en correlatos, tendremos en Jorge Carrera Andrade (1903-1976), César Dávila Andrade (1919-1967) y Jorge Enrique Adoum (1923-2009) una tríada bastante representativa de la poesía ecuatoriana, como ejemplo de lo que deberían representar para nosotros, los brasileños, la poesía de Manuel Bandeira (1886-1968), Jorge de Lima (1895-1953) y João Cabral de Mello Neto (1920-1999). Además de ellos, tendríamos que incluir otros tres nombres: Hugo Mayo (1895-1988), Gonzalo Escudero (1903-1971) y el ya citado Alfredo Gangotena. El primero en la condición de vanguardista *avant la lettre*. El segundo, por un desbordamiento poético que agrupaba las experiencias románticas, simbolistas, surrealistas, de modo bastante expresivo.

Lo que también importa destacar en la antología mencionada es que aborda una defensa de la poesía que retoma la lectura propiciada por Lezama Lima, la del *potens* poético. Así tendríamos que leer toda la poesía, sin importar sus relaciones políticas, los vicios de las capillas, las orgías en torno del propio ombligo. Así tendríamos que aprender a leer también la poesía hecha en Hispanoamérica

Todos los países hasta aquí mencionados poseen una tradición entrañable, aunque en muchos casos no comprendida. Un ejemplo destacado es Chile, por el hecho de que fue el único país hispanoamericano en tener dos poetas condecorados con el premio Nobel: Neruda y Gabriela Mistral (1889-1957). A pesar de que la autora de *Desolación* (1922) tenga indiscutible importancia, cabe resaltar su vinculación con una de las generaciones más ricas en toda Hispanoamérica, en la cual destacan nombres como Pablo de Rokha (1894-1968), Humberto Díaz-Casanueva (1907-1992), Rosamel del Valle (1901-1965) y el propio Huidobro. Su importancia se comprueba gracias al desdoblamiento visible que propusieran, siendo suficiente referirse a nombres como Enrique Gómez-Correa (1915-1994), Gonzalo Rojas (1917-2011), Ludwig Zeller (1927-2019) y Enrique Lihn (1929-1988). Otra tradición riquísima la encontramos en Colombia, que parte de los modernistas Guillermo Valencia (1873-1943) y Porfirio Barba Jacob (1883-1942), buscando mayor evidencia poética en autores como León de Greiff (1895-1976), Aurelio Arturo (1906-1974), Alvaro Mutis (1923-2013) y Jorge Gaitán Durán (1924-1962).

A cada país hispanoamericano corresponde un núcleo de singularidades en el desdoblamiento de las corrientes estéticas. Basta

pensar en la publicación, en Italia, de *Onda* (1929), del panameño Rogelio Sinán (1902-1994), libro que presupone una inauguración de las vanguardias en Hispanoamérica. Ejemplo poco común sería el del ecuatoriano Hugo Mayo que fue renuente a publicar en libro sus pioneras aventuras vanguardistas. Se puede alegar que ambos poetas no persistirían en tales aventuras o que no habían alcanzado, en otra dimensión poética, importancia real. Sinán se orientó a la narrativa, logrando allí destacarse más que en la poesía. Mayo se recogió, evitando cualquier evidencia. Si Panamá tiene una referencia básica, no se puede decir lo mismo de Ecuador, cuya tradición ya anotamos arriba. Igualmente, gracias al esfuerzo de Rodrigo Pesántez Rodas, se recupera hoy la obra de Mayo, junto con su prestigio.

Desde su acta de fundación, con el Modernismo, la poesía hispanoamericana tejió singularidades que afrontan cualquier tentativa de generalización de un pretendido fenómeno. La dimensión poética no está ligada a un programa curricular o momentáneo. Se trata de una expresión natural e incorruptible. Así es que una tradición poética boliviana o portorriqueña no se basa específicamente en el séquito vanguardista anotado hasta el momento, ni tampoco en el sometimiento a un canon español o estadounidense. Cada una de esas áreas de actuación de la poesía ha aprendido que solamente el diálogo es fundante. El diálogo es la verdadera conquista. Pocos poetas en todo el continente poseen una dimensión cósmica, un sentido místico tan arraigado, como el boliviano Jaime Sáenz (1921-1986), cuya obra permanece desconocida fuera de su país. De un linaje próximo al suyo, tenemos al colombiano Gaitán Durán y al nicaragüense Alfonso Cortés (1893-1969), a pesar de sus distintas edades.



Las primeras manifestaciones literarias europeas que desembarcaron en territorio hispanoamericano fueron los ecos distantes del neoclasicismo español del siglo XVIII, a su vez una extensión tardía del clasicismo francés. Sus expresiones de mayor valía son el ecuatoriano José Joaquín Olmedo (1780-1847) y el venezolano Andrés Bello (1781-1865), cuya obra testimonia un decidido proceso de emancipación cultural, es decir, de la época en que las nacientes repúblicas ya se mostraban empeñadas en afirmar su propia identidad. El surgimiento, posteriormente, del romanticismo no se caracteriza exactamente como un rompimiento con el periodo anterior, sino como una ampliación de su aspecto primordial, el de la afirmación nacional de las jóvenes repúblicas.

Innumerables aspectos contribuirán, en mayor o menor escala, en la

formación de una identidad propia y enteramente peculiar a nivel internacional, en lo que se refiere a la cultura hispanoamericana, a saber, la de aquellos países del continente americano que se encontraban vinculados entre sí en torno a la lengua española, aunque en mucho esa vinculación idiomática no sea la clave de la citada identidad, como podría parecer y así lo pretenda cierto sector de la crítica, la presencia múltiple, simultánea y sobre todo espontánea de diversas culturas en una determinada circunstancia histórica. En este sentido, también contribuyó de forma esencial la efectiva participación de Simón Bolívar (1783-1830), una de las marcas capitales de la independencia cultural hispanoamericana. Algo decisivo fue, también, la resistencia del idioma guaraní en tierras paraguayas, cuando se instalaron las misiones catequísticas de la Compañía de Jesús, ya en el siglo XVIII, dando lugar al único caso de bilingüismo en toda la América española, aspecto éste que resultó de importancia extrema en la percepción de una cultura mestiza en el continente. Lo mismo se podría decir, un siglo antes, de la presencia esencial de la mexicana Juana Inés de la Cruz (1648-1695), cuya poesía revela no solamente el desbordamiento de las imágenes del barroco cuanto la voraz inquietud de las indagaciones relativas al ser, la búsqueda de un conocimiento de sí mismo, de nuestra existencia abierta al mundo, sino además en que de forma intrigante e instigadora anticipa un linaje notable de la poesía hispanoamericana, a saber, el de las mujeres que reflejarán e interferirán en su propio destino y en el curso de la época que les tocó vivir, como las portorriqueñas Julia de Burgos (1914-1953) y Violeta López Suria (1926-1994), la uruguaya Juana de Ibarbourou (1895-1980), la argentina Alejandra Pizarnik (1936-1972), la costarricense Eunice Odio (1922-1974), la salvadoreña Claribel Alegría (1924-2018) y la chilena Gabriela Mistral. Cabe recordar que el colombiano Carlos Martín (1914-2008), en su libro *Hispanoamérica: mito y surrealismo* (Bogotá: ProCultura, 1986) comprende acertadamente el mestizaje como

la constante más determinante del espíritu y de la inteligencia del Nuevo Continente. Mestizaje que explica la condición aluvial de la literatura hispanoamericana, en cuyas obras capitales se advierte mezcla e impureza, superposición y fusión de innumerables elementos y tendencias, procedentes de distintas latitudes y tiempos.

Aunque ya en Andrés Bello (1781-1865) se encontraran en Andrés Bello señales de una defensa del pensamiento mestizo, la contribución más preciosa se encuentra determinada por la poesía gauchesca del argentino José Hernández (1834-1886), quién a partir de mediado del siglo XIX, con su *Martín Fierro*, da el ejemplo más fecundo y difundido. El paso siguiente

sería dado por el Modernismo, que eclosiona en diversos rincones del continente, aunque en Buenos Aires se localiza una especie de epicentro suyo, por las propias características cosmopolitas de la capital argentina. Siguiendo al chileno Alberto Baeza Flores (1914-1998), en su libro *La poesía dominicana en el siglo XX* (Santo Domingo: Universidad Católica Madre y Maestra, 1976),

la más importante contribución del Modernismo para nuestra poesía consiste en el ambiente poético que crea, en el espíritu lírico que comunica y en el contenido de la imagen poética (de la metáfora y del símbolo).

En los poetas del Modernismo era tan importante la herencia del pasado, la asimilación de otras culturas, como el sentido intenso de búsqueda, de expresión de las experiencias literarias hasta entonces alcanzadas. En tales circunstancias, cuidaban tanto de mantener un diálogo –entendido en el sentido de un rico tejido de ideas formado a partir de la mezcla, del involucramiento de innumerables fuentes– con los clásicos del parnasianismo y el simbolismo franceses y los poetas del barroco español, como de iluminar sensible y críticamente el escenario de la literatura de su propio tiempo, seguros de que así se consolidaría la modernidad de modo más fecundo y duradero.

El periodo de las vanguardias, a su vez, fertilísimo sea en la formación de grupos o en la publicación de revistas y manifiestos, tiene inicio con una polémica en torno al Futurismo, justamente a partir de un artículo firmado por Rubén Darío (“Marinetti y el futurismo”, Buenos Aires: *La Nación*, 05/04/1909), que desencadenaría una serie de discusiones acerca de la escuela europea, entre las cuales merecen destacarse las ponderaciones del mexicano Amado Nervo (1870-1919) y del venezolano Henrique Soublette (1886-1912). El primero censuraba la vanidad entusiasta del manifiesto y su desdén a los valores del pasado, en tanto el segundo, en tono discordante pero más polémico, recordaba que, si Europa ya creía poseer un mundo digno de ser destruido, los hispanoamericanos, por el contrario, encontraban delante de sí una vastedad virginal para ser explorada y fundada. Si así pensaban los modernistas, por otro lado, los jóvenes poetas también se manifestaron respecto de la polémica generada por Darío, como fue el caso de Huidobro que, en un artículo fechado en 1914, hacía coro a las palabras del nicaragüense, llegando incluso a ironizar las declaraciones futuristas y sus proclamas en torno de lo inmediato.

Aunque Europa se encontrara, en instancias sucesivas, con denominaciones como Cubismo, Futurismo, Expresionismo, Dada y otros focos de la vanguardia, como el realismo socialista, el neorrealismo, el

realismo mágico etc., el hecho es que Hispanoamérica recibía tales movimientos sin sujetarse demasiado a ellos, tratando naturalmente de redimensionarlos según la realidad de cada ambiente. De esta forma, surgirán movimientos fundamentales, entre los cuales cabe mencionar el Ultraísmo argentino, el Creacionismo chileno, el Estridentismo mexicano y el Postumismo dominicano, todos con sus manifiestos firmados a partir de 1921. En la raíz de esas inquietudes estéticas, sumadas a las reflexiones críticas, sociales, psicológicas y existenciales del periodo modernista, encontramos una comprensible reacción crítica del formalismo de los años 1910, expresada mediante recursos tales como el humor, la ironía, el coloquialismo y la erróneamente denominada poesía pura.

En lo que se refiere a la poesía actual, creo que es legítimo observar las características que resaltan los chilenos Pedro Lastra (1932) y Luis Eyzaguirre en el libro *Catorce poetas hispanoamericanos de hoy* (Rhode Island: Providence College, 1984): el surgimiento de un personaje, imprimiéndole una connotación dramática, y los recursos de narrativa e intertextualidad. Tales aspectos vendrían a enriquecer de manera expresiva la poesía que hasta hoy se sigue realizando en Hispanoamérica, pudiendo ser observados, en cualquier grado, en todas sus voces de comprobada consistencia. Como testimonio imperativo del pasaje de una generación a otra –Octavio Paz ya advirtió, en su momento, que la poesía hispanoamericana es *una unidad viviente y elástica, un tejido de sucesivas negaciones y afirmaciones*–, vale recorrer las palabras del crítico español Jorge Rodríguez Padrón:

A la síntesis abarcadora de Lezama Lima, Octavio Paz o Nicanor Parra sucederá una clara divergencia, y en tanto unos poetas (es el caso, por ejemplo, del nicaragüense Pablo Antonio Cuadra) continúan sintiendo la poesía como proceso vital y no como medio de comunicación; otros (y el ejemplo típico sería el también nicaragüense Ernesto Cardenal) buscarán la anécdota como médula del poema, otorgarán importancia, tal vez excesiva, a la temática y a la localización del acto poético; y otros, finalmente, abordarán su trabajo a partir de una perspectiva irónica, superadora de dicotomías simplistas, estableciéndose en la tesitura de la burla corrosiva, no por esto menos dramática.

Posteriormente, algunos poetas insisten en la existencia de otro movimiento, más reciente, que clasifican de neobarroco, situado como una reacción tanto contra la vanguardia como contra el coloquialismo más o menos comprometido, según lo afirma el uruguayo Roberto Echavarrén (1944), añadiendo que los neobarrocos conciben su poesía como *aventura del pensamiento más allá de los procedimientos circunscritos de la vanguardia*, así como es posible

decir de ellos –concluye el poeta– que los mismos *no tienen estilo, ya que, al contrario, se deslizan de un estilo a otro sin volverse prisioneros de una posición o procedimiento.*

No me parece, sin embargo, que tengan cabida en nuestro tiempo las denominaciones restrictivas, desgastado rol de clasificaciones, sea en lo tocante a grupos, generaciones, escuelas o cualquiera otras tentativas, que serán siempre apelativas en cierto territorio sociocultural afectado por ocasionales lagunas de memoria, la memoria cultural de la que nos alimentamos y a partir de la cual ininterrumpidamente resurge en nosotros la perspectiva del futuro –no sería impropio recordar que el origen del barroco hispanoamericano se encuentra íntimamente vinculado a un sentido de mestizaje que es su propia esencia de ser, tanto más que Lezama Lima ya definió de forma brillante las referencias de la lengua poética en tal ámbito.

En líneas generales, sin correr el riesgo de groseras simplificaciones, la poesía hispanoamericana se manifiesta en dos fases o periodos históricos distintos, amplios y abarcadores de su dinámica complejidad, de su inestimable espíritu renovador y fundacional: el del modernismo (que encuentra su ápice en las tres primeras décadas del siglo XX) y la poesía contemporánea, sin olvidarnos que los límites que unen y distinguen ambos periodos van pautados por los años 1920 y 1930, no solamente en función del surgimiento de los innumerables focos de la vanguardia, como también, y sobre todo, por el aparecimiento de libros como *Trilce* (1922), de Vallejo; *Altazor* (1931), de Huidobro; *Residencia en la tierra* (1933 y 1935), de Neruda; *Abolición de la muerte* (1935), de Emilio Adolfo Westphalen; *Muerte de Narciso* (1937), de Lezama Lima, entre otros.

Es natural que los movimientos artísticos acostumbren invadir cronológicamente los límites de su sucedáneo, y mucho más tratándose – como es el caso del Modernismo– de una de las más altas hazañas realizadas por Hispanoamérica en el decurso de su historia, de modo que todavía por muchas décadas adentro se escuchan los ecos de tal conquista. Y habrá siempre, dentro de esa cuestión, la ocurrencia de excepciones: el mexicano José Juan Tablada (1871-1945) publica su *Li-Po y otros poemas* en 1920, reclamando su presencia en el periodo contemporáneo y no en el modernista, en el que se sitúan sus libros anteriores; otro ejemplo sería el de *En la masedula*, de Girondo, que aparece recién en 1956, luego de un decisivo periodo de la poesía hispanoamericana influenciado por el surrealismo y la publicación de innumerables obras indiscutiblemente innovadoras –*Luna Park* (1924), de Luis Cardoza y Aragón; *Biografía para uso de los pájaros* (1937), de Jorge Carrera Andrade; *Muerte sin fin* (1939), de José Gorostiza; *Biografía de un silencio* (1940), de Manuel del Cabral; *Pasiones*

terrestres (1946), de Enrique Molina; *La miseria del hombre* (1948), de Gonzalo Rojas-, sin que ello venga a perjudicar su recepción y el gran respeto crítico de que goza hasta hoy el poeta argentino, autor también de otro libro valioso, aunque menos mencionado, *Persuasión de los días* (1942), dentro del derrotero poético de la gran aventura del lenguaje que emprendió y que, incluso, anticipa el propio *En la masedula*.

En el recorrido de todos estos paisajes generacionales siempre se destacarán algunos poetas que, además de su propia obra, atenderán, de diversas formas, a la difusión/revisión de la obra de otros autores. En este sentido, podemos pensar en aquellos que tejieran obra crítica, notable diálogo que es siempre un rescate y una ampliación de horizontes, tanto como los traductores, que abrirán para el lector infinitas posibilidades de relación con la poesía de otros idiomas, responsables de entrelazar el flujo de las culturas de su país y del resto del mundo, de la misma forma que aquellos que contribuyeron en un sentido promocional, es decir, por medio de la dirección de editoriales, periódicos y revistas, además de la organización de antologías y de encuentros, exposiciones, conferencias etc.

En tal abordaje no se puede nunca dejar de mencionar algunos nombres, entre los cuales figuran imprescindiblemente los argentinos Aldo Pellegrini (1903-1973) y Raúl Gustavo Aguirre (1927-1983). El primero fue responsable de una pionera afirmación del surrealismo en tierras hispanoamericanas, en tanto el segundo estuvo al frente de una de las más destacadas revistas literarias del continente: *Poesía-Buenos Aires*. Al lado de ambos, se sitúan expresiones de igual importancia, como las del colombiano Jorge Gaitán Durán –principal articulador del grupo Mito, que influyó acentuadamente en el escenario cultural de la Bogotá de los años 1950, también responsable de la dirección de la revista homónima-, el cubano José Lezama Lima –en torno de cuya iluminadora presencia se articularon los meandros literarios de La Habana, concentrados en gran parte en las páginas de la revista *Orígenes*, por él fundada y dirigida-, el mexicano Octavio Paz –fundador entusiasta de publicaciones como *Taller* (1938), *El hijo pródigo* (1943), *Plural* (1971-76) y *Vuelta* (1976)-, el venezolano Juan Liscano (1915-2001) –por las destacadas acciones como director de la revista *Zona Franca* y de la editorial Monte Ávila-, entre muchos otros cuya enumeración se tornaría exhaustiva, lo que viene a comprobar que el poeta hispanoamericano, en mayor o menor grado, siempre estuvo activamente involucrado en la tarea de difusión de la cultura de su país, al mismo tiempo que empeñado en el propio enriquecimiento permanente de su visión crítica del mundo.

Una tradición poética no radica en el servilismo u oportunismo. Es trazada a duras penas. Igual delante de un cuadro de aparente

mundialización, no se puede aceptar como dispensable el valor intrínseco de cada circunstancia, el modo peculiar de cada ser y estar en el mundo. Si en un segundo me comunico al otro lado de la tierra, que eso nos lleve la felicidad de poder conversar, y no a un primario vicio excluyente. Aún más, un factor bastante perjudicial debe ser finalmente eliminado para que podamos comprender la poesía que se realiza en Hispanoamérica: su entendimiento como un área única, desprovista de singularidades. A pesar del equívoco de tal óptica, se ha mantenido abierta al diálogo, lo que comprueba su desdoblamiento estético, además de los encuentros realizados sistemáticamente en varios países, y el fortalecimiento del intercambio de acción entre varias revistas literarias. Lo que se podría tener como previsible, una actitud institucional, fomentando el diálogo, no se realiza. Se da de otra forma. Editores de revistas cuidan de fundar y firmar el diálogo posible, y a ellos se debe la parcela mayoritaria de la difusión internacional que esta poesía ha alcanzado a lo largo del siglo XX. Así recordemos las palabras del venezolano Guillermo Sucre, al referirse a la universalidad, hoy un hecho incuestionable, de la poesía hispanoamericana como siendo *signo de autenticidad de toda poesía: no un modo de ser, sino un modo del ser.*



Una vez firmada como algo no esporádico, expuesto a lo efímero de las circunstancias, e insinuando ya un cuerpo de intenciones, la poesía hispanoamericana se impone entonces más allá de sus fronteras, sea por la residencia de algunos de sus poetas en países europeos y en los Estados Unidos, o por la sensibilidad y seriedad del trabajo de algunos críticos y traductores. El hecho es que esta poesía puede ser hoy observada a la luz de su real condición: no como el discurso ordinario de un lenguaje impuesto, sino como la intensa y determinada búsqueda de fundación de una realidad que se caracterice por la multiplicidad de lenguajes, incorporación voraz (sin embargo, jamás aleatoria) de signos, conceptos, formas, creencias –desdoblamiento continuo de sentidos, destrucción y correspondencia de las significaciones. El balance de un siglo de poesía en Hispanoamérica sorprenderá a todos por su vitalidad, multiplicidad, frescura y desbordamiento. Hay, por lo tanto, una clara urgencia en la tejedura de este inventario.

Entre los nombres que han mostrado un empeño sincero en la difusión de esta poesía se encuentra el del crítico español Jorge Rodríguez Padrón (Las Palmas de Gran Canaria, 1943). Su claro interés por la poesía hispanoamericana cuenta ya con más de dos décadas y se multiplica en una infinidad de artículos y ensayos incluidos en innumerables

publicaciones. En tal sentido, anotemos un poco su trayectoria.

En 1973 se edita un volumen titulado *Tres poetas contemporáneos: Valery, Pavese, Paz*, en el que se pueden averiguar las interrelaciones existentes entre la obra de estos tres notables poetas, la *preocupación por los límites, por la aventura creadora que los tres llevan a término, o que para los tres resulta ser eje de su esfuerzo creador*, conforme palabras del mismo Rodríguez Padrón en entrevista que le hice (*Andrómeda* # 27, San José, Costa Rica, 1989).

En los años siguientes proliferan los artículos (aún no reunidos en libro), así como la preparación de una monumental *Antología de poesía hispanoamericana 1915-1980* (Madrid: Espasa-Calpe, 1984), volumen abierto por un largo estudio preliminar, que se configura como una singular puerta de acceso al universo desbordante de la poesía hispanoamericana. En él podemos disponer de una riquísima gama de perplejidades y desacuerdos, las venas multifacéticas de esta poesía allí caracterizadas por la *escritura conflictiva* de Juan Liscano, las personas épicas de Alvaro Mutis, el *delicado ejercicio de despojamiento verbal* de Juan Gelman (1930-2014), entre otros. Tal vez falte al libro una referencia directa a la corriente surrealista de esta poesía, anticipada en parte por la obra de los chilenos Rosamel del Valle y Humberto Díaz-Casanueva y continuada por la experiencia vertiginosa de autores como Enrique Molina, Emilio Adolfo Westphalen, Enrique Gómez-Correa, y más recientemente, Ludwig Zeller. No obstante, es posible entrever la defensa de Jorge Rodríguez Padrón, la misma que Lezama Lima, por un barroquismo como espejo ideal de la expresión americana, tanto por el desbordamiento formal como por la *fiesta de los sentidos*. Tal vez por esta óptica se pueda comprender mejor la obra del boliviano Jaime Sáenz, del colombiano Jorge Gaitán Durán y de la argentina Olga Orozco (1920-1999), para citar pocos. De cualquier modo, la importancia del trabajo de Rodríguez Padrón consiste en la difusión, ya en aquella ocasión emergente, de una *realidad poética* ejemplificada por un *cuerpo de doctrinas* (recurriendo a la expresión de Octavio Paz) consciente y de acentuada relevancia, lo que significaba decir que el autor cumplió con su *deber sagrado*: crear posibilidades de diálogos entre las culturas, desvelando nuevos caminos y alertando sobre los límites que deben ser ultrapasados.

En el desdoblamiento de su obra crítica Jorge Rodríguez Padrón prosigue en busca de elucidación (y consecuente difusión) de los caminos (laberinto flamante) de la poesía hispanoamericana. Se sigue un intenso período de lecturas, teniendo siempre en cuenta: la lectura como celebración del diálogo incesante entre las obras, la amplia conjunción de voces que se fijan (y también se disuelven) en cada encuentro, la plena comunión de signos que revelan las secretas (invisibles) puentes que nos

dan acceso a una otra realidad. Impulsado por el *agon* de ese flujo de lecturas, reflexión y revelación de escrituras que abren uno (y otro más siempre) abanico de indagaciones, Rodríguez Padrón se dedica a una serie de ensayos, nuevamente sobre la poesía hispanoamericana (para él la poesía española no puede prescindir de la lectura de esta *otra* poesía), reunidos en un libro titulado *Del ocio sagrado* (Madrid: Libertarias/Prodhurfi, 1991). Se trata de una nueva visión suya de la escritura poética, como también de su oficio como crítico.

Primer movimiento del crítico: abandono, dejarse tocar por la aventura, celebrarla en su entraña, abismarse en sus insinuaciones. Solamente entonces comienzan a tomar cuerpo las figuras de su discurso, iluminaciones resultantes de una entrega total. Ir a buscar el sentido más allá de todo sentido, por detrás de la trama verbal con que el texto nos seduce. Ejercicios de reconocimiento: reflejos y transparencias. Desafío constante al cuerpo del lenguaje, a la sombra inquietante de su propio deseo, desafío a la escritura para que esta se muestre como tejedora de su propia crítica. Esta me parece la visión con que Rodríguez Padrón busca provocar un diálogo entre crítica y creación poética, diálogo de incesantes sorpresas alcanzadas en sus centellas de atracción y repulsión.

Si *Del ocio sagrado* nos revela tanto acerca de poéticas ya consagradas, lo hace más aún al adentrar al territorio inhóspito (¿ignorado por cuáles razones?) de la poesía del peruano José María Eguren –un visionario inolvidable que anticipa espacio y tiempo en el curso de las experiencias poéticas en Hispanoamérica, pleno y luminoso en su inquietud creadora–, de la paraguaya (aunque nacida en las Islas Canarias) Josefina Plá (1903-1999) –cuya poética, elegíaca y metafísica, nos desafía a *desangrar hasta la última gota para poder resucitar*, teniendo, a ejemplo de Lezama Lima, la resurrección como una de las raíces de toda gran poesía–, y del nicaragüense Joaquín Pasos (1929-1947) –igualmente elegíaco, su visceralidad consiste paradójicamente en una inocencia, poética erguida en la pureza y encantamiento del ignoto, la corredera irrefrenable del asombro ante lo desconocido. Estos tres ensayos asumen proporciones aún más incitantes y reveladoras en *Del ocio sagrado* exactamente por tratarse de estudios (zambullidas) acerca de obras de escasa difusión. Así es que la densa estructura crítica que sigue placenteramente erigiendo Rodríguez Padrón produce resonancias inquietantes, genera síntesis relucientes y singulares, a partir de su constelación de cuerpos disidentes y/o confluentes, teatro de signos esenciales, juego de propagaciones sucesivas que buscan *unidades y unidad*.

El capítulo final del presente libro se encuentra destinado a un largo diálogo con este crítico, donde se busca iluminar algunas zonas poco reflejadas, incluso la relación de esta poesía con la lírica española.

Creemos, por tanto, que la suma de observaciones hechas a respecto de Jorge Rodríguez Padrón y también de su trayectoria crítica como una totalidad orgánica, precisa la esencialidad de una obra que sigue un curso abisal: agotar la voz en lo que se dice, tornar pleno el sentido, arrancando un otro sentido al sentido inaugural de todo aquello en que toca.



En un mágico libro de la tradición irlandesa, el *Libro rojo de Hergest*, se hace referencia a las tres cosas que enriquecen al poeta: *los mitos, la facultad poética y una provisión de poesía antigua*. La poesía reclama de nosotros una vivencia última, obstinada. Su transcurso abarca miseria y grandeza, la totalidad del territorio humano. Su expresión nos empuja al riesgo continuo, a un deslizamiento del espíritu, a una sutil catástrofe de conceptos, torrente de caídas elementales. No es otra su trama insospechada y vigorosa. No se puede sobrevivir a sí mismo, al abrazarla en su plenitud. Las ramas de la videncia y de la súplica se entrelazan en la formación de todo poeta. En su invisible tela debe alzar, con exactitud y refinamiento, el reino de sus imágenes, presencia y sentido de su verdad poética. Recupere mitos, celebre antiguos episodios, consulte visiones, converse con fantasmas, conduzca el verbo por siniestros caminos, abra su propia caja de absurdos y tensiones –su innumerable canto nos atravesará siempre como una lanza, su palabra será siempre una conquista, prueba de amor impresa en la propia carne. El poeta no será jamás un depravado o un delirante. Su atracción por el abismo es la busca de un diálogo vivo que alimente su tiempo. La palabra del poeta debe quemar, ser la invocación potente que reintegre los destrozos de toda existencia.

En la conversación entre poetas vamos tejiendo un encantamiento de hilos, aventura sacramental de la escritura que ahora conquistamos. Son los infinitos espacios (de la lengua, del diálogo, de la poesía) que se mezclan ascendiendo a otra celebración, a la convocación de un reconocimiento que nos aproxima y vuelve a fecundar nuestras transparencias y asombros. Como en el poema, formamos aquí un círculo perfecto. Nos recuerda Alfredo Silva Estrada: *No hay auténtica poesía que no se interroge por su impulso, por su sentido y sus raíces*. Interrogación y testimonio, así es como actúa la poesía, generando su propia cadena de conjunciones y disyunciones. *Expansiva polisemia*, pero también confluencia abisal, intensa, llameante y marcada por la fundación de un espacio primordial, desde donde volvemos a hacer latir certezas y perplejidades.

Libro de todos nosotros, portal venturoso y gozo inaugural de evidencias, constelación de sorpresas, raíz vertiginosa de discordancias e identificaciones. Dijo Lezama Lima: *Uno de los milagros de la poesía es que toca*

el fuego y es, al mismo tiempo, fuego transfigurado. Libro tejido como rastro elemental, itinerario sinuoso de interrogaciones, principio fidedigno de perturbaciones, identidad única y posible en la conquista de obstáculos, amable éxito de todos nosotros, regocijados con los caminos rotos por el lenguaje, la siembra de incertidumbres, la desembocadura de confluencias, el lento desvelarse de la absurda máscara con que nos contempla la historia de nuestras culturas. Escenario crepitante en que Hispanoamérica *actúa* el fervor de su palabra poética, como si abriésemos una grieta en el dorso del tiempo, exploración de una edad perdida, desafío a un diálogo que exceda la barrera de la historia. En suma: resurrección, restauración de un espacio de conocimiento mutuo, sabroso vértigo de la unidad y destino multiplicado por la llama de las diversidades.

Cabrá al poeta rescatar el sentido primero de las palabras, así como al crítico iluminar los territorios fundados por la poesía. Creación y exploración sumergidas en el absoluto de las indagaciones, en el profundo organismo del asombro, en busca de sus sombras resplandecientes. En el sinuoso fluir de las entrevistas de este libro no encontraremos otra verdad más que la duda como elemento renovador del espíritu, la inquietud como un luminoso salto en busca de la palabra original. Estamos todos involucrados en el movimiento incesante de la escritura, en el ejercicio de la pluralidad, en la propagación de la poesía como identidad mayor del hombre.

PARTE I
LOS POETAS

PABLO ANTONIO CUADRA

POESÍA: EL ENSAYO DE LO INEFABLE¹

FM | Vamos a iniciar nuestra conversación hablando sobre el Movimiento de Vanguardia, del cual fuiste uno de los fundadores. ¿Cuáles eran las circunstancias de la literatura nicaragüense cuando surgieron los vanguardistas, en 1928? ¿Y qué relaciones se mantenían con otros poetas del resto de América Central?

PAC | No sé cuáles son los mecanismos de la intuición poética que, en ciertos momentos generacionales, imponen el rechazo de lo anterior. Éramos un grupo muy joven, pero nos unió, ante todo, el oscuro sentimiento –que Hermann Hesse evoca en *Demián*– de que un mundo terminaba y otro nuevo surgía en violento parto. El Modernismo estaba agotado y nos sentíamos llamados a fundar algo nuevo y distinto. No solamente la poesía: ¡todo nuevo! Nos abrimos a todas las corrientes vertiginosas del momento: desde el Surrealismo hasta el Dadá. Pero, ese momento de apertura y cosmopolitismo coincidió, en Nicaragua, con una intervención extranjera, de Estados Unidos; con la protesta armada de Sandino y, como es natural, con su reflejo en nuestro movimiento literario que se vio patrióticamente presionado a crear una literatura; nueva, es cierto, pero defensiva y afirmativa de nuestra identidad nacional. Por esta peculiaridad de fusionar Cosmopolitismo y Nacionalismo de nuestra Vanguardia, su mayor similitud es con la Semana de Arte Moderno de Brasil (de los dos Andrades y de *Claxon*) y su proclama de “volver a las raíces” brasileñas.

Fuimos más vocingleros y más unidos que los vanguardistas del resto de Centroamérica, pero nos relacionamos con los mejores, publicamos sus escritos y canjeamos publicaciones. El grupo Saker-Ti, Miguel Ángel Asturias, Raul Leiva, Davil Vela y César Brañas de Guatemala; Salarrué, Guerra Trigueros y Hugo Lindo de El Salvador; García Monje y Eunice Odio de Costa Rica, fueron, entre otros, los que mantuvieron más estrechas relaciones con nosotros.

FM | Tu ensayo *Introducción a la Literatura Nicaragüense*, de 1980, se cierra con la frase: “Una nueva época abrió sus puertas”, imagino que referida a los acontecimientos de 1979. Pasados ocho años, ¿cómo analizas hoy lo que en esa ocasión se denominó “nueva época”? ¿Qué rumbos tomó la literatura nicaragüense a partir de entonces?

¹ Pablo Antonio Cuadra [Nicaragua, 1912-2002]. Entrevista realizada en 1989.

PAC | Todos esperábamos que se abriera una nueva época, pero solamente de cerró la anterior. Parece que las grandes épocas creadoras no son revolucionarias sino pre-revolucionarias. Fuimos como un hermoso y caudaloso río que, de pronto, se sumergió en la frustración o en el exilio. Yo espero que el fracaso obligue a rectificar y vuelva pronto a aflorar la corriente perdida.

FM | ¿Crees, como Octavio Paz, que “la historia, la realidad social de una época, es una proyección de su arte y de su literatura”?

PAC | Voy a contarle una experiencia: nuestra revolución se pudo hacer porque iba adelante abriéndole camino una poesía y un canto. Luego la revolución fue desviada alevosamente: de tales desvíos anti-poéticos está llena la prosa de la historia. Por eso Hispanoamérica hace su historia dando bandazos entre la Utopía y el Exilio. Estoy de acuerdo con Paz. “El lenguaje de cada época histórica –dice Oscar Milosz- adquiere su forma y la determina gracias a la poesía”. Es una misteriosa relación que también Paz señaló al decir que no existiría Grecia sin Homero, pero tampoco Homero sin Grecia. La poesía es la fundadora de los arquetipos. En nuestra América es donde la lucha mítica de la Poesía contra la Historia cuenta con un martirologio más numeroso.

FM | ¿Es posible afirmar que, de los poetas surgidos en torno al Movimiento de Vanguardia, Martínez Rivas es el que más se destaca actualmente en Nicaragua?

PAC | Nicador Parra, el chileno y Carlos Martínez Rivas (con más poder poético) son los que abren los nuevos caminos de la poesía post-nerudiana. Martínez Rivas es un peligroso nieto de Baudelaire que comete un poema como un crimen perfecto. Desgraciadamente su *hobby* es tener al diablo encerrado en una botella.

FM | En tus *Notas críticas sobre poetas nicaragüenses*, te refieres a Joaquín Pasos como un precursor de la anti-poesía de Nicanor Parra. ¿Podrías hablarnos algo a este respecto?

PAC | Los principales componentes de la Anti-poesía (nombre muy siglo XX, pero poco afortunado) los anticipa o están en germen, diez o quince años antes en la poesía de Joaquín Pasos: la desacralización del “yo”, el uso de la fealdad y de lo prosaico, la burla sería etcétera. Lo que se acentúa luego en Parra y lo mismo en Martínez Rivas y en Cardenal, es el nivel oscuro y kafkiano de esos elementos como reflejo de la condición

desolada del hombre después de la guerra y con la amenaza nuclear.

FM | Una cuestión que, por inevitable, se ha repetido siempre: no sólo tu poesía sino también la de todos los integrantes del Movimiento de Vanguardia consiguió escapar de la fiebre política, del cáncer de un patriotismo rancio, de un didactismo fútil e inexpressivo. Fundamentalmente, ¿a qué atribuirías ese hecho?

PAC | Creo que el hecho de coincidir la necesidad de crear una literatura nacional con la irresistible atracción cosmopolita de las vanguardias: eso nos permitió un equilibrio entre la tentación de la caverna y la lontananza. Añadiría otro gran peso en la balanza: a pesar de nuestros ataques éramos herederos de Darío, de su lección anti-provinciana de Universalidad. Y otra importante ayuda: la ironía, ese alejamiento del poeta del poema que permite el humor. No en balde nuestra generación tuvo un genial maestro que cantó por todos nosotros Drummond de Andrade: ¡Chaplin!

FM | ¿Por qué afirmas que “el americano no puede expresar al indio que lleva adentro a no ser recorriendo la aventura lingüística y onírica del Surrealismo”?

PAC | Nuestro pasado occidental, Siglos de Oro, Edad Media, Roma, Grecia, se nos comunica por la escritura. (Grecia nos habla desde la raíz de nuestras palabras) El indio perdió ese puente. Tikal (nuestra Atenas maya) es nuestra Atenas muda: no nos habla por lengua o escritura, sino, como el amor, por silencios. El indio que llevamos dentro lo llevamos entre-dormido. Se necesita un lenguaje onírico, un lenguaje cuyas asociaciones y metáforas se salten lo racional, se salten el puente caído de la lengua y nos comunique con ese mundo ab-origen que está todavía vivo.

FM | ¿En qué sentido afirmas que Rubén Darío es el único gran renacentista americano?

PAC | No el único sino el último. El broche de oro. Él termina y con él acaba la tradición renacentista con sus cánones de belleza que identificaban belleza natural y belleza artística. Pero es también quien coloca una carga de dinamita de “estética acrática” –de rebelión contra la anquilosis mental, contra el cliché verbal y el “molde único”–, carga que vuela el dique y abre las nuevas libertades: la inundación de todas las culturas y de todos los cánones de belleza: las cinco muchachas de *Les Femmes d'Alger* de Picasso: Egipto, Grecia, Roma, Asia, África. La

vanguardia es el resultado de esa inundación. Es la entrada violenta de lo “moderno”.

FM | De tu poesía se ha dicho que expresa lo que Darío dejó en silencio. ¿Concuerda con esto? ¿Consideras realmente tan acentuada la influencia de Darío en tu obra poética?

PAC | Me halaga, pero lo creo exagerado. El silencio de un poeta es inefable. ¡Mucho más el de un Rubén Darío! Posiblemente los poetas de América que le sucedieron no hemos hecho otra cosa que escribir lo el soñó y no escribió. Darío, sin embargo, no influye en mí por contagio ni por rechazo. (Yo sería incapaz de escribir “La Marcha Triunfal” de Ernesto Cardenal, ni tampoco acercarme a Darío como Picasso a Velásquez, ni menos imitarle.) Influye en mí como maestro: lo que trato de aprender de él es su oficio. El antidarismo inicial de la vanguardia fue fecundo: nos permitió alejarnos de Rubén para no imitarlo, pero sin perderlo de vista para poder continuarlo.

FM | ¿Concordarías con el poeta y crítico español José María Valverde cuando señala en tu poesía la existencia de lo que él llama “americanismo cristiano”?

PAC | También el americanismo de Vallejo es profundamente cristiano, a pesar de que se afilió en el Partido Comunista. Luis Alberto Cabrales, mi compañero de vanguardia lo llama: “un marxista transido de Dios” y la caridad de Vallejo tiene expresiones solo comparables con las de San Pablo. Pero sí: estoy de acuerdo con Valverde. Lo cristiano afecta a lo americano suavemente, pero definitivamente. Le dá al hombre *amor* para la vida y *esperanza* para la muerte. Pero sin beligerancia. Cada día más desnudos. La situación de un cristiano ante un no-cristiano es la situación de un mendigo que dice a otro mendigo dónde encontrar de comer. Un gran poeta católico de ustedes –Jorge de Lima- decía en un poema que el tenía en sus dos manos las dos hermanas de Betania:

*la que escribe, la que trabaja, la que propaga la palabra (Marta)
y la que silenciosa sostiene tu frente fatigada (María)*

Valverde me concede también esas dos manos: la *americana* que es la que escribe en lucha con la Historia, la mano de la acción de la palabra contra el tiempo. Y la *cristiana* que es la que sostiene mi frente en la contemplación.

FM | Ya en 1959 usted hablaba de una “épica desmitologizada”, como la gran meta de tu poesía. ¿La consideras totalmente alcanzada? ¿*Cantos de Cifar* y *del mar dulce* y *El tiburón* serían sus mejores ejemplos?

PAC | Una de las maneras de abordar el mito en nuestro tiempo es desmitificándolo. El mundo no puede subsistir sin mitos, pero cada época crea sus propias atmósferas míticas que se gastan, como se gastan las palabras y las monedas por el uso. Entonces hay que desnudar el Mito de sus adherencias históricas: en *Cantos de Cifar* yo quería dar con Ulises antes de Homero. El marinero que “le mete a su mujer el cuento de los cerdos”. El marinero común y corriente de nuestro Gran Lago de Nicaragua. Y devolverle a la épica su humildad primera. *El tiburón* no es fruto del mismo proceso. En mi luna de miel, bañándome en el Gran Lago con mi esposa, nos atacó un tiburón del que logramos escapar, pero pude ver sus ojos muy de cerca y me pareció que había descubierto la mirada del Mal: un odio frío, la insensibilidad que parece inocencia de tan perversa; el ojo de los torturadores y de los tiranos. El ojo con que nos mira, con demasiada frecuencia, la Historia.

FM | Ya has dicho que la gran lucha del poeta, de la palabra del poeta, es contra el tiempo. Recuerdo que Borges siempre refutó el tiempo, afirmando que los poemas resistirán más que las ciudades. ¿Acaso te preocupa el futuro de lo que escribes?

PAC | Me preocupa salir victorioso de todas las muertes que me asedian como ser mortal. No tanto el futuro de aquello que escribo sino el futuro de lo que viví o soñé cuando escribía. Ser poeta da derecho a tener la nacionalidad del mundo futuro, cuando cese mi imaginación y comience la de Dios. La poesía es la palabra que quiere alcanzar ese estado de resurrección: no es el lenguaje original, como otros creen, sino el trans-final. Es el ensayo de lo inefable.

FM | ¿Podrías hablarnos de sus experiencias editoriales con los *Cuadernos del Taller San Lucas* y *El pez y la serpiente*?

PAC | Son dos tipos de revista completamente distintos. *Cuadernos del Taller San Lucas* se hicieron con un sentido de comunidad y colaboración, de taller, de “cofradía” cuando estábamos jóvenes y todavía agrupados y movidos por el impulso del movimiento de vanguardia. Fue una publicación hecha, se pude decir, a mano, con humilde sentido artesanal. (Ernesto Cardenal se inspiró en esta obra o labor para sus talleres del Ministerio de Cultura, pero no es lo mismo lo espontáneo de un grupo

amigo, a lo promovido burocráticamente por un Estado.) La revista *El pez y la serpiente* la fundé mucho tiempo después para que fuera el órgano de la pujante producción literaria –como la nicaragüense– pero que sufrió y sufre de grandes problemas editoriales. Pretendía que fuera una publicación que alentara esa producción y la diera a conocer en el mundo. Ha sido como una antología periódica del quehacer artístico y literario de mi país.

FM | ¿Tendrías algo que agregar como remate de nuestra conversación?

PAC | En un artículo reciente en homenaje a “Drummond de Andrade: gran poeta, gran amigo” escribí: A mis amigos poetas jóvenes llevo años aconsejándolos: ¡ojo con Brasil!, nos andamos tal vez consumiendo la curiosidad en lo francés, o inglés, o ruso mientras ignoramos la maestría cercana de una gran literatura paralela a la nuestra y llena de invenciones. Se nos cansarán los ojos y no encontraríamos fácilmente un par en el mundo para Drummond. (Pero ¿cuántas ediciones de su obra hay en español?) No perder a Europa es todavía importante pero cuando en el vecindario nos dan su obra un Machado de Assis, un Guimarães Rosa, un Drummond de Andrade, vale la pena adquirir el pasaje de la lengua portuguesa; ¡no es poco el mundo que pone a nuestro alcance!!

ENRIQUE GÓMEZ-CORREA

TESTIMONIOS DE UN POETA EXPLOSIVO²

FM | Como solía decir René Daumal, aquel que escribe en total libertad crea un mundo. ¿Qué significado tiene para ti el acto de creación?

EGC | La aspiración de Daumal es idealmente exacta. Pero en la práctica las dificultades surgen al querer determinar el momento en que el escritor o el poeta ha logrado la “total libertad”, sea en el interior de su espíritu o fuera de él. *A contrario sensu* se pensaría que, cuando no existe esta libertad, nunca podría crearse un mundo, lo cual lo desmiente la historia de la literatura y de la poesía. Bajo tiranías (¡y vaya que lo sé!) se pueden crear obras, textos, mundos nuevos, claro está que ocultamente y, en general, impublicables, incomunicables, los cuales, sin embargo, a la larga salen a la luz y si se trata de una verdadera creación ésta sobrevive a la sombra, sobrevive a los estragos de la opresión y de la muerte. En último término, para mí, “creación” es un acto en que la diversidad espiritual se solidifica.

FM | Algunos críticos señalan el esoterismo y la filosofía hindú como aspectos igualmente esenciales de tu poesía. Hay un verso tuyo que alude al poeta como el “hombre que pisa sobre la escritura de su muerte”. ¿Dirías que, en esto que René Char llama “un entendimiento de lo inesperado”, se encuentra la raíz de toda tu poesía?

EGC | Durante años, a través de diferentes lugares que he visitado en mis viajes por el mundo, ha sido preocupación fundamental para mí conocer cómo afrontaban los distintos pueblos el problema de la muerte. Lo experimentado, por ejemplo, en las selvas ecuatorianas y colombianas; en la India y en China; en los países europeos y americanos; en pueblos civilizados y pueblos primitivos, bárbaros, más propiamente autóctonos en general. He conocido sus ritos. Yo mismo he estado varias veces al borde de la muerte. He escrito poemas agonizando. Mi poema “El peso de los años” (inédito) es una relación de mi lucha con el cáncer (desahuciado, en los primeros días de marzo de 1985, por junta de médicos) y he logrado sobreponerme. Por algo en 1937, en un texto de escritura automática (“La violencia”) me había formulado la terrible interrogante: *¿De qué sirve la cuarta dimensión del ojo sin el cigarro de la muerte?* – Aquí lo inesperado fue la vida, el re-nacer, el re-vivir, todo, todo un acto poético. Hoy –ante el

² Enrique Gómez-Correa [Chile, 1915-1995]. Entrevista realizada en 1991.

derrumbe de las gastadas ideologías y de las viejas utopías- es tarea primordial para el poeta (con una poderosa voluntad e imaginación) crear nuevas utopías (tal vez nuevos mitos) para abordar el Tercer Milenio, que nos aguarda con sus vacíos, ilusiones, esperanzas y zozobras.

FM | Según Borges, “la poesía no empieza con la metáfora y hasta sospecho que entre la gente primitiva no se ve la diferencia entre el sentido recto y el sentido figurado”. ¿Consideras la metáfora como elemento esencial de la poesía?

EGC | La metáfora y la comparación se construyen con el puente que implica el “como” tal cual la imagen con el otro puente que es el “de”. Metáfora, comparación e imagen son los puntales de la poesía. Agréguele a éstos: conocimiento, razón, locura, emoción, sentimiento, sorpresa, silencios, consciente, inconsciente, azar, imaginación, humor, entusiasmo, éxtasis y después póngalo todo al fuego, lento o acelerado según te lo indique el árbol del cerebro, el de tu corazón y, asimismo, el ritmo de tu sangre. Dejarás tu sangre en la escritura del poema sobre la hoja en blanco.

FM | De acuerdo con Nicolás Espiro, “el arte nace con una stirpe de supra-personalidad para que la vida cotidiana pueda nutrirse de ella y alcanzar, a su tiempo, por su intermedio, esa conciencia más alta, esa región donde se anulan opuestos e incompatibles, donde todo existe en comprensión y armonía”. ¿Estás de acuerdo? En este sentido, ¿podríamos afirmar que esto constituye un obstáculo para la comunicación del artista con el mundo?

EGC | Por cierto. Se marcha siguiendo las huellas de Heráclito, de Hegel, la dialéctica endemoniada que lleva a los absolutos, al punto supremo, al punto sublime, donde las antinomias se resuelven. Es el retorno al Uno.

FM | Recordando las palabras de Aldo Pellegrini: “Todo lo que el Surrealismo piensa del arte se resume en su concepción de la omnipotencia de la poesía. La poesía constituye el núcleo vivo de toda manifestación de arte y ella le da su verdadero sentido”; y recordando a Artaud, cuando se refería al Surrealismo como “una nueva especie de magia”, ¿qué significado tiene en tu vida el Surrealismo?

EGC | Yo he nacido en una tierra surrealista y, por eso, lo fui antes de conocer la letra, la doctrina, los textos que forman el mundo surrealista. Nací en una tierra donde son frecuentes los temblores, los terremotos (he escapado a sus graves consecuencias a tres grandes), las erupciones

volcánicas, las nevaciones en pleno desierto cálido, las petrificaciones de reptiles, de aves, de animales. Recuerdo que en mi infancia me maravillaba poniendo zapatos, frutas, objetos en aguas calcáreas de un estero, para verlos como se petrificaban, como se metamorfoseaban, como mi ciudad natal (Talca) era cubierta por las cenizas de un volcán cordillerano. ¡Si acá, en Chile, hemos tenido hasta un *Ubu Roi*!

FM | ¿En qué circunstancias surge en Santiago el grupo *Mandrágora*?

EGC | El grupo *Mandrágora* y la revista del mismo nombre nacieron oficialmente el 12 de Julio de 1938, con una lectura de poemas y declaraciones en el Auditorium de la Universidad de Chile, hechas por Braulio Arenas, Teófilo Cid y yo, no obstante que ya, en 1932, el azar nos había reunido en el Liceo de Hombres de Talca. Luego se incorporaron al grupo Jorge Cáceres y otros. El gran pintor Roberto Matta había partido a Francia, pero él conoció nuestros textos y, según me informaron, manifestó su aprecio. Eran los tiempos de la Guerra de España, de los Frentes Populares (triumfantes en Francia, España y Chile) y de la Segunda Guerra Mundial. Nos opusimos al capitalismo, al fascismo, al nazismo, al franquismo y al estalinismo (Octavio Paz lo ha destacado en un artículo suyo). Fuimos, además, fervientes partidarios de la ruptura de relaciones diplomáticas con los gobiernos de los países que formaban el Eje. Sostuvimos nuestros puntos de vista en diarios, revistas, conferencias, foros y aún a bofetadas. ¡Tiempos heroicos de la *Mandrágora*!

FM | ¿Qué importancia tiene la poesía de Pablo de Rokha, la de Rosamel de Valle y la de Humberto Díaz-Casanueva para la generación de *Mandrágora*?

EGC | Los poetas que usted me señala, a cuya lista hay que agregar a Vicente Huidobro, desempeñaron un gran papel en la historia de la poesía de Chile. A pesar de la diferencia de edad nos unió una gran amistad, nos frecuentábamos muy seguido, nos apoyaron y nos estimularon, agregado a ello que, en cierto modo, nos habían despejado el camino para hacer estallar la gran explosión poética en el idioma español. Eso sí, vale la pena aclararlo, no fuimos ni discípulos ni seguidores de ninguno de ellos, a pesar de lo valiosos de sus obras. Pero nos separaban diferencias profundas. Repudiamos tanto la conducta como la obra de Neruda.

FM | ¿Qué relaciones mantenían los integrantes del grupo con los demás focos del Surrealismo en América latina?

EGC | El grupo Mandrágora tuvo desde sus inicios muy buenas relaciones con los surrealistas franceses, belgas, españoles, holandeses, ingleses, suecos, alemanes, yugoslavos y de los países sudamericanos como Argentina (Aldo Pellegrini, Enrique Molina, Julio Llinás, Raúl Gustavo Aguirre); Perú (César Moro, Méndez Dorich, Westphalen); Venezuela (Juan Sánchez Peláez); países centroamericanos (el grupo dominicana de “La poesía sorprendida” que fue, en cierto modo una proyección de la Mandrágora gracias al escritor y poeta chileno Alberto Baeza Flores). Igualmente en Cuba (Lam), Haití y La Martinica. Hasta hoy mantengo correspondencia con los poetas colombianos Oscar González y Raúl Henao (Medellín). También estos lazos se han mantenido con los surrealistas estadounidenses (en Chicago Franklin Rosemont como antes con Man Ray) y de Canadá a través de nuestro amigo el poeta y artista Ludwig Zeller. Otro tanto con respecto de México.

FM | Hay una grave acusación de Gonzalo Rojas a los componentes de *Mandrágora*, según la cual traicionaron lo postulados poéticos que dieron origen al grupo y se entregaron a la publicidad y al triunfalismo vulgar. ¿Qué piensas al respecto?

EGC | En su tiempo me informaron de esa gratuita e injusta crítica. Braulio Arenas y Stefan Baciú, quienes también habían sido aludidos, contestaron en términos muy enérgicos. A mí me ofrecieron espacios en diarios y revistas para que contestase. Y no obstante que jamás había rehuído la polémica, esta vez me negué a hacerlo y preferí mantenerme impasible. Meses después el autor de las referidas críticas me escribió una carta personal señalando su error y dándome excusas por su desaguisado o traspies, con términos elogiosos para mi persona y mi obra. Después de esto di por cerrado el episodio y me parece irrelevante seguir insistiendo en él.

FM | El último número de la revista *Mandrágora* llevaba por título “Testimonios de un poeta negro”, y fue enteramente organizado por ti. Esta denominación de “poeta negro”, ¿caso te identifica con los postulados de *Le grand jeu*?

EGC | He admirado a estos integrantes del grupo denominado *Le grand jeu* (título de una obra de Benjamín Péret), especialmente a René Daumal (que hacía experiencias con la muerte absorbiendo peróxido de carbono y que abió de “poesía blanca” y “poesía negra”); de Roger Gilbert-Lecomte (devorado por las drogas y el alcohol, muerto víctima del tétano) y de Maurice Henry, a quien conocí personalmente en París. Pero la

“poesía negra” nuestra era más amplia en sus contenidos, ya que no sólo se limitaba con señalar su equivalencia con la “magia negra” en contraposición a la “magia blanca”, sino que se refería a todo lo negado por la moral imperante, al mal, en estado de gracia y pureza, al color negro de la bandera de los anarquistas, a la rebelión absoluta. Era el “negro” de Rimbaud y de Lautréamont.

FM | ¿Cuáles las razones de la decisión de no publicar más la revista?

EGC | Mi prolongada residencia en Europa y al tratar de publicar el nº 8 de la revista *Mandrágora* en París contar sólo con las colaboraciones de surrealistas europeos y, entre los chilenos, únicamente con la de Jorge Cáceres, lo que me hacía aparecer en una orfandad en lo que respecta a mis connacionales y lo que me determinó viajar a países del Medio Oriente y de África, principalmente a Egipto en donde tomé contacto personal con el poeta surrealista Georges Hénein y con los de su grupo *La parte del desierto*.

FM | En un posible balance de tu producción poética, a lo largo de más de cincuenta años de intensa actividad, y contando con algunos títulos inéditos, ¿sería posible determinar qué te trajo a la poesía?, ¿cuáles son los frutos sagrados de tu incesante diálogo con ella?

EGC | A estas alturas, después de haber vivido tan intensamente y tan intensamente también haberme defendido de la muerte, de haber escrito bastante –si se une no publicado con lo inédito– puedo decir que la poesía en mí lo ha invadido todo, todo lo ha iluminado, aún las cosas triviales, los lugares comunes, los hechos de la vida cotidiana, las ciudades, las calles, las casas, las plazas, la cordillera, el mar, los cielos claros o tormentosos, el día, la noche, el sueño. Hace ya tiempo que la *Mandrágora* está en la calle, los jóvenes la escuchan, la leen, la estudian en las Universidades por más que yo me empeñe en mantenerla secreta. Tanto es así que un restaurante en el barrio oriente de esta capital –Santiago de Chile– lleva el nombre *La Mandrágora*. Los turistas que van a la cordillera a esquiar en la nieve lo leen y repiten: “¡La Mandrágora!” ¡Pobre Maldoror!

JUAN LISCANO

LA EXPRESIÓN DE LO ESENCIAL³

FM | Inicio nuestro diálogo valiéndome de las palabras del peruano Javier Sologuren, cuando afirma que “la poesía tiene una vocación natural para lo absoluto”. ¿Qué significa para ti el acto de la creación, esa ambición diabólica de encarnar lo absoluto?

JL | Sologuren entiende la poesía en el sentido universal tradicional, raigal, al afirmar que es “vocación natural para el absoluto”. Todos los grandes poetas, hasta ahora, de algún modo buscaron lo absoluto, lo cual debido a nuestra condición humana y no divina, resulta relativo. La poesía, desde la antigüedad, se inclinó por alcanzar formas expresivas cercanas a un *más allá* (*metá, metáfora*) relativo al modo individual de sentir y pensar el mundo y la propia sensibilidad. La poesía es “internalizar” (horrible término de la psiquiatría) el mundo y la experiencia de éste. En eso se diferencia radicalmente (en la raíz) de la novela, de las artes plásticas, de lo documental, de lo historicista, de lo social, de lo mercantil. No es abarcante sino en función de la esencia. Hoy en día las definiciones de la poesía pasaron de moda. También pasó de moda la búsqueda de lo absoluto. Cuando digo “pasar de moda”, no me refiero a lo que es sino a lo que *es sido* por la presión de la civilización consumista y obsesada por la búsqueda del éxito. La esencia no puede pasar de moda porque es. Pero sí se puede dejar de interesarse por lo esencial en razón de lo existencial, de lo anecdótico, de lo actual, del culto a los valores del mercado.

Mientras el *best seller*, un producto para el mercado, constituye hoy en día la meta de la literatura, la poesía se sitúa en el extremo contrario representando, por lo tanto, lo no mercantil literario, el trabajo noble artesanal, el oficio tradicional, mezclado con las funciones chamánicas de expresar lo humano en trance de universalización arquetipal (*la tribu* de la que habló Mallarmé). El hacer poética obliga a una interiorización reflexiva o intuitiva que aparta al poeta inexorablemente. La poesía es una manera de decir de otro modo el mundo, de usar el lenguaje de un modo especial, a veces cabalístico, cercano a lo sagrado. Por lo tanto, la poesía escapa de la masificación consumista, pese al Premio Nobel que de algún modo, puede convertir al poeta en un *best seller*. Pero hasta ahora, la poesía no es producto para el mercado sino para la reflexión interior del hombre.

FM | Te refieres al *Golpe de dados* (Mallarmé como “un poema que no va

³ Juan Liscano [Venezuela, 1915-2001]. Entrevista realizada en 1991.

más allá del texto, de la página, de los intertextos”. ¿Qué caminos debe tomar la poesía?

JL | Mallarmé, como lo entendió George Steiner en *Presencias reales* – uno de los ensayos cumbres de nuestra época sobre la pérdida de sentido en el lenguaje–, disoció la referencia exterior y la escritura poética. Esta empezó a vivir por sí misma, como valor propio. No fue más la referencia a la cosa lo que otorgaba validez al lenguaje, sino el lenguaje mismo que se valía por sí mismo, abstrayendo a la cosa. Por lo tanto, se reveló el texto, la textualidad pura, revolución del siglo XIX. Joyce llevó ese textualismo a límites extremos en *Finnegans Wake* (1939), una obra poética más que narrativa. Ese camino puede desembocar en el silencio por hermetismo.

FM | Sé que tus lecturas de D. H. Lawrence te ayudaron en la escritura de uno de tus libros: *Contienda*. ¿El poeta es esencialmente fruto de sus lecturas?

JL | No, el poeta no es fruto esencialmente de sus lecturas, sino del sí-mismo, aunque las lecturas puedan determinar el continente y hasta el contenido de su obra. Pero se requiere algo más, un don, una inclinación del alma irresistible, la vocación de expresar el mundo de otra manera que la impuesta por el sentido racional exclusivo, por las tecnologías modernas, por el mercantilismo y la manifestación industrial. En este aspecto, la lectura de D. H. Lawrence fue decisiva para mí, me reveló la vocación de ser poeta. Muchos otros contribuyeron a esa toma de conciencia de la vocación poética: Rimbaud, Baudelaire, Whitman, García Lorca, Antonio Arráiz de Venezuela, Byron, Vallejo, entre otros.

FM | ¿Por qué afirmas que el arte no es una “vía adecuada para la realización esencial, para la liberación interior”?

JL | He tratado ese tema en libros y ensayos. La creación literaria es un arte esencialmente mundano y egocéntrico que persigue la comunicación, aunque sea de manera selectiva, y la presencia personal. El camino de la espiritualidad mística implica el rechazo de lo mundano, del egocentrismo y de la proyección personalista. El fin de la poesía y del arte es *existir*; la mística, la más alta forma de espiritualidad, tiene como fin *disolverse* en el conocimiento trascendental, practica la no-acción y prepara la no-existencia personal. Además, en general, la mística es silencio y meditación, el arte: lenguaje y manifestación. Sin embargo, la poesía de los sufíes árabes usó el lenguaje para disolverse en el amor de Dios. La poesía *sufí* constituye la experiencia más alta de erotismo divinizado y alimentó

la mística española del Siglo de Oro. San Juan de la Cruz era un *sufi* cristiano. Por lo tanto, como dije, la liberación del mundo por el espíritu no pasa por la vía del éxito en el mundo y de la afirmación de la persona, objetivos del arte.

FM | Manuel Caballero se refiere a una contradicción existente entre el escepticismo que reviste tu obra poética y ensayística y el entusiasmo, el “irrefrenable optimismo” que rige tu vida, tus impulsos. ¿Aceptas esto? ¿Debe el poeta mirar siempre el mundo en que vive con escepticismo?

JL | Acierta. Esa contradicción descansa en la vacilación fundamental de mi existir, desde joven. Me atraían simultáneamente el mundo y la afirmación de mi ego, y la renuncia al mundo liberado del ego. Es un poco el caso de D. H. Lawrence.

FM | Desde *Cármenes* (1966) hasta *Vencimientos* (1986), dos libros básicos en tu obra poética, ¿dirías que hubo cambios en tu poesía? ¿Es posible hablarnos sobre los nuevos signos, temas y métodos que van incorporándose a esa poesía, en el sentido mismo de una evolución?

JL | Son básicos, tienes razón. La modificación consiste en pasar de la exteriorización panteísta a la introspección implacable.

FM | En tu ensayo sobre Jorge Gaitán Durán afirmas que los poetas latinoamericanos, de una manera general, son irreflexivos, situando a Octavio Paz y al propio Gaitán como “raras individualidades poéticas capaces de reflexión”. Me gustaría que nos hables un poco más a este respecto. ¿Cómo situarías, en este contexto, la obra ensayística de poetas como Pablo Antonio Cuadra, Fernando Charry Lara, Javier Sologuren, Roberto Fernández Retamar, Pedro Lastra, Alfredo Silva Estrada, entre tantos otros?

JL | No quiero aludir a nadie pues los poetas solemos ser muy vanidosos. Los que tú nombras tienen obras importantes y diferentes en cuanto a lo esencial y la búsqueda del absoluto.

Lo que quise expresar con el término *irreflexivo* fue algo muy subjetivo. No encuentro muchas veces, en los poetas iberoamericanos, la reflexión, no propiamente sobre la poesía, sino sobre el destino humano, sobre la trascendencia, sobre la Otredad, sobre lo sagrado. Se tiende demasiado a la aprehensión de la periferia y no de lo esencial.

FM | Hay siempre un momento en tus ensayos en que te refieres, de

manera crítica, al “irracionalismo surrealista”. *Cármenes*, más que cualquier otro de tus libros, está íntimamente ligado al Surrealismo. Sabemos que el Surrealismo, con su inquietante búsqueda de un lenguaje primordial, tuvo una presencia acentuada en Hispanoamérica, en el exacto momento en que más se hacía necesaria una ruptura con la tradición española. Lezama Lima, Octavio Paz, Aldo Pellegrini, César Moro, Enrique Molina, son algunos ejemplos entre los grandes poetas tocados por el Surrealismo. ¿Cuáles, en tu opinión, son las mayores contribuciones del Surrealismo a la poesía hispanoamericana? ¿Estarías de acuerdo con el poeta portugués Mario Cesariny cuando afirma que “el Surrealismo viene a ser el último enunciado verdadero de los problemas centrales de nuestro tiempo”?

JL | No siento que *Cármenes* tenga relación con el Surrealismo ni yo lo he practicado nunca como teoría del arte. Mas no puedo negar que me ha interesado la relación del Surrealismo con la “Otriedad”, con la interpretación o el uso de los sueños, de lo onírico y con la presencia arquetipal de la fémina. Mas que el Surrealismo como escuela o praxis, estudié la concepción general de los lenguajes simbólicos y la existencia del inconsciente colectivo descubierto y analizado por Jung, a quien admiro sin reservas. Me une al Surrealismo, no como tal, el arquetipo de la fémina en sus aspectos simbólicos de Naturaleza, de Eros cósmico y de Gran Madre.

FM | De acuerdo con Carlos Rama, “las vanguardias intelectuales de Latinoamérica, sean revolucionarias o burguesas, creen que existe una gran patria continental, en la cual deberían desaparecer las actuales y ficticias fronteras”. ¿Qué piensas tú al respecto de esto que se acostumbra llamar identidad cultural latinoamericana? ¿Qué vendría, entonces, a constituir tal identidad?

JL | No. Lo que me desazona es que los pueblos iberoamericanos constituyan islas en un mismo continente y que estén distanciados por la incapacidad de sus gobiernos mediocres, burocráticos, nacionalistas necios y corrompidos. La integración es simplemente un término de la retórica oficial.

FM | De acuerdo con tus palabras, “nuestros países se conocen malo y en lo peor”. Hay, entre nosotros, apenas dos rápidas (y poco divulgadas) antologías de la obra poética de Vicente Gerbasi y Eugenio Montejo, lo que es muy poco refiriéndose a la gran poesía que Venezuela tiene que darnos. Por otro lado, desconozco qué autores brasileños se encuentran traducidos en tu país. Me gustaría, por tanto, oírte hablar un poco a este

respecto, saber qué es posible hacer en el sentido de reducir los límites de esta inmensa laguna existente entre ambas poesías.

JL | La producción literaria iberoamericana no tiene una divulgación continental. Los gobiernos no han sido capaces de abolir las tarifas aduaneras y del correo, para que revistas, libros y editoriales se comuniquen sin cesar entre sí. Esto se traduce en aislamiento de escritores reducidos a su propio país. Hace unas décadas había editoriales y revistas iberoamericanas que circulaban en todos los países creando posibilidades constantes de comunicación literaria y conocimiento de los valores sobresalientes de cada república. Hoy en día, debido a la diversidad de las monedas y a los enormes costos postales, el intercambio, el canje, ha disminuido notablemente.

Recuerdo que cuando fui director de la editorial estatal Monte Ávila, la Cancillería del Brasil, mediante la Embajada, organizó un programa de publicaciones de autores brasileños en Venezuela. Aparecieron traducidos libros de clásicos brasileños como Graciliano Ramos y Carlos Drummond de Andrade. Los escritores venezolanos se interesan por leer literatura del Brasil y hay traducciones importantes como la de *Blanco en lo blanco*, de Eugenio de Andrade por Francisco Rivera. Yo fui amigo de Guimarães Rosa y conozco su obra monumental. Mas esas vinculaciones no están generalizadas para propiciar el constante intercambio de libros y revistas entre los países iberoamericanos, como sucede en Europa, pese a las diferencias de lengua.

FM | ¿Es posible actualmente hacer un balance de tus actividades junto a la revista *Zona Franca*?

JL | Sería muy extenso enumerar mis actividades las cuales abarcaron a lo largo de mi vida, periodismo, editoriales, creación literaria, estudio sobre la cultura popular tradicional, esoterismo, antropología etc. En uno de mis últimos libros, *Los fuegos sagrados*, ensayos sobre la cultura popular tradicional de Venezuela, hay dos estudios comparativos del folklore del Brasil y de Venezuela, y una amplia referencia a la *macumba* en relación con el montaje que Jean Louis Barrault hizo de la *Orestíada* de Esquilo, en 1956, en París, donde yo estaba.

FERNANDO CHARRY LARA

PASIÓN Y REFLEXIÓN DE LA POESÍA⁴

FM | Según Hopkins, la esencia de las cosas posee una melodía interior que solamente el poeta recoge. La experiencia poética como fuente de revelación del ser: la expresión fundamental de la poesía. ¿El poeta atiende a la realidad al descifrarle cada fragmento de su laberinto inagotable? ¿Cómo te toca la poesía?

FCL | Sí, pienso en la poesía como revelación, por momentos, del ser oculto del hombre que es el poeta. En el poema asoman a la hoja en blanco, supongo que casi siempre inconscientemente, las voces más secretas e íntimas de nuestro ser.

FM | La noche es, sin duda, una de las metáforas fundantes de tu poesía. Recuerdo un pasaje de *El nacimiento de la tragedia*, en el que Nietzsche afirma que “todo crecer y evolucionar en el reino del arte tiene que producirse dentro de una noche profunda”. ¿La poesía pertenece esencialmente al reino de la noche?

FCL | Es inexplicable la fascinación que en mí ejerce la noche. Será acaso porque confundo su atracción con la de la poesía: el amor, la mujer, el misterio, los sueños, el silencio, el terror, el olvido, la muerte,

FM | Al referirse a la situación de los escritores latinoamericanos de tu generación, Alvaro Mutis declaró que “por mejores modelos europeos o norteamericanos que tenga, el escritor de América Latina necesita inventar su propia tradición para sobrevivir en este lugar tan especial, tan diferente del resto del mundo, donde le cupo la suerte de nacer.” ¿Que tradición has tratado de inventar para Fernando Charry Lara?

FCL | Quisiera ser digno de pertenecer a la tradición del nocturno y desvelado José Asunción Silva, que considero una de las más altas de la lírica de lengua española.

FM | El poeta alemán Gottfried Benn observa, en su fascinante ensayo “Problemas de la lírica”, que “una forma aislada, una forma en sí, no existe para nada. Ella es el ser, la misión existencial del artista, su meta”. ¿Concuerdas en que la forma sea el contenido supremo de la poesía?

⁴ Fernando Charry Lara [Colombia, 1920-2004]. Entrevista realizada en 1991.

FCL | La poesía es esencialmente manera de decir las cosas: es un orden y ritmo inalterable de palabras, en ningún caso sustituibles, que intenta producir emociones, conmover sentimental o intelectualmente.

FM | Teniendo a la vista la esencial capacidad crítica del lenguaje poético para cuestionarse a sí mismo, ¿dirías que la actividad creadora del poeta resulta en una derrota frecuente, en un fracaso inconciliable?

FCL | La elocución poética es casi siempre un continuo fracaso, como lo pensó Vallejo, debido a que la intuición que quisiera transmitir no se manifiesta directamente con una sola palabra, como sería deseable, sino mediante una suma de palabras. Y éstas han sido empobrecidas, modificadas y restringidas por el uso convencional del lenguaje.

FM | ¿Debe el poeta inventarse una lengua, como lo hicieron Joyce, Girondo, Vallejo, Artaud? ¿O la lengua de la poesía debe ser la corriente, la común a todos?

FCL | Siguiendo el consejo de Hopkins, a quien usted menciona, la lengua de la poesía debería ser de preferencia la corriente, la de todos los días y todos los hombres, pero explorada en busca de su mayor expresividad y enardecida por la emoción.

FM | ¿Consideras válido afirmar que Colombia fue el país hispanoamericano en que el modernismo significó la más radical forma de ruptura con la literatura hasta entonces allí vigente?

FCL | No sólo en Colombia, sino en toda la América de habla española, el Modernismo (de finales de siglo XIX y comienzos del presente) fue la conquista de la independencia intelectual y la ruptura con las preceptivas literarias hasta entonces imperantes.

FM | Según tu reflexión, los vanguardistas colombianos (Los Nuevos) no se mantenían muy a la par de los acontecimientos poéticos de su época (años 20, principalmente) que ocurrían en el resto del continente. ¿A qué atribuir ese aislamiento? ¿En qué diferían los postulados de este grupo en relación con el creacionismo, el ultraísmo y otras vertientes estéticas que por entonces hacían eclosión en el continente americano?

FCL | Los Nuevos colombianos, en los años 20, no constituyeron un movimiento que siguiera determinadas corrientes poética, literarias o culturales. Fueron simplemente una generación o un grupo de escritores jóvenes, con tendencias, ambiciones y gustos diferentes. Su distancia de

las vanguardias (con excepciones como las de León de Greiff y Luis Vidales) se debe, más que al aislamiento cultural del país de entonces, al prestigio que por mucho tiempo lograron conservar acá ciertas maneras del modernismo, predominantemente parnasianas (elocuencia, ornato, simulación cultural), y a la formación y temperamento tradicionalistas, recelosos de la aventura estética, de gran parte de sus integrantes.

FM | Como dijo Jorge Gaitán Durán, “la dificultad admirable de la poesía es que exige al mismo tiempo, el ‘amor loco’ por el lenguaje y la reflexión sobre el lenguaje”. ¿De qué modo el Surrealismo –al que te referes como “una de las asombrosas aventuras del espíritu humano”– influyó en la formación de los poetas de Mito?

FCL | Jamás podría insinuarse que el Surrealismo fue la principal influencia en los poetas de Mito. Apenas sería una de las que gravitaron sobre ellos. Pero no la de un Surrealismo ortodoxo como el de Breton. Sino limitado a la creación poética y cercano a aquel que atrajo en algunos momentos a poetas españoles (Cernuda, Aleixandre, Lorca) e hispanoamericanos (Neruda, Molina, Moro) y que se definiría por la fusión en él de lucidez e inconsciencia, por la vigilancia del material onírico. Desconfiado, por lo tanto, de la escritura automática y creyente, sólo, del poder creador de la palabra y del libre juego del lenguaje y de la imaginación.

FM | ¿Qué divergencias estéticas entre *Cántico* y *Mito* te habrían conducido del primero al segundo grupo?

FCL | *Cántico* estuvo demasiado próximo al anterior grupo de Piedra y Cielo y a sus tendencias, excesivamente formalistas e ingeniosas, españolas e hispanoamericanas. Los poetas de Mito ampliaron ese horizonte interesándose en la poesía y en las corrientes poéticas universales del siglo XX.

FM | ¿Diría que tu generación es la responsable del surgimiento de una nueva dicción lírica en la literatura colombiana? ¿En qué sentido?

FCL | La generación poética colombiana surgida al promediar los años 40 quiso escribir sus poemas con una dicción más expresiva que meramente esbelta. De ahí su amor a la teoría de la poesía. Y su atención a la crítica poética y a diversos problemas de la cultura contemporánea.

FM | Desde el comienzo fuiste muy bien recibido por la crítica. ¿De qué

manera ello repercutió en el desdoblamiento, en la continuidad de tu trabajo poético?

FCL | Sin duda fue estimulante para mi trabajo poético, de veras breve, encontrar algunas opiniones favorables al mismo. Pero me atrevo a decir que jamás he escrito una línea pensando en el concepto que merezca a alguien.

FM | ¿La poesía es, todavía hoy, con la misma intensidad con que lo afirmarías en 1942, “un acto de fe”?

FCL | Siempre he creído en la poesía como emoción esencialmente humana y reveladora de cuanto es el hombre, con sus sueños, esperanzas, desengaños y dolores. Poesía que quisiera alejada de cualquier ropaje literario, de la intención política y de toda otra ambición extraña a la sensibilidad puramente poética.

JAVIER SOLOGUREN

UNA POÉTICA DE LA LEVEDAD⁵

FM | Ese esencial equilibrio que tu poesía consigue alcanzar entre ética y estética, y que le da una levedad extraordinaria, levedad profunda, medida por la precisión y concisión de sus imágenes, ciertamente es fruto de eso que Jorge Rodríguez Padrón sitúa como tu opción inequívoca: “abismarse en el vértigo de la creación, vagar entre los signos de la noche” (valiendo aquí recordar que la noche es posiblemente la más abarcadora de tus polisémicas metáforas). ¿Qué significa para ti ese “abismarse en el vértigo de la creación”? ¿Cómo te toca la poesía?

JS | Es cierto que el proceso de creación, mi poetizar si se quiere, se produce siempre en términos de una relación bipolar entre lo ético y lo estético; entre un deber ser, paradigmático, del texto (una meta expresiva oscura y casi penosamente entrevista) de una parte, y de otra, la verbalización de esa experiencia en formas que conjuguen transparencia, libertad y conciliador equilibrio. Esta relación trae por consecuencia, como se puede colegir, el insoslayable afloramiento de una tensión interna, la que a su vez trasunta un temple anímico *sui generis*: sentimiento de opresión, de molesta gravedad. Al “entrar” en la escritura de un poema carezco enteramente del conocimiento previo de su “salida” pertinente, la noción de un rumbo por seguir que a veces puede ir clareando paulatinamente a lo largo de la escritura y en otros casos no se halla brújula al navegar en estas aguas inciertas, solo desgarrones, destellos, en medio de la oscuridad.

Por lo demás, pienso que esta situación por la que atravieso no debe ser, en el fondo, muy distinta a la que se debe presentar a todo poeta en trance de escritura.

La bien conocida agudeza crítica de Jorge Rodríguez Padrón –tal como me lo recuerdas– ha dado con la formulación precisa: “abismarse en el vértigo de la creación, vagar entre los signos de la noche”. Todo lo expuesto en las líneas precedentes no viene a ser sino su deshilamiento explicativo. Sin embargo, retomaré el hilo y seguiré, algo locuazmente, abundando en este asunto. La poesía me toca como un rayo de luz en la opacidad, en la ceguera de la existencia y, quizá alguna vez, “como una aurora en la noche”. Así como, después del día vivido, nos hundimos en el bálsamo del sueño, así también, me parece, sucede con la expresión poética. Aunque ya no en condición de olvido, como en el sueño, sino de aventura y revelación. Los signos son el pasto de mi hambre, nunca

⁵ Javier Sologuren [Perú, 1921-2004]. Entrevista realizada en 1990.

satisfecha, de sentido; de su busca tenaz. Es por esta, sin duda, que mi poesía es, así mismo, irrigada por la sangre del cuestionamiento y de la reflexión: monólogo o más bien diálogo con los translúcidos, o definitivamente impenetrables, sucesos de la existencia irremediadamente vulnerados por el agónico tiempo humano.

FM | Como bien dice el poeta cubano José Kozer, “el poema exige el sacrificio total”. ¿Qué significa para ti el proceso de creación poética? ¿Como lo enfrentas?

JS | El proceso de creación poética se me presenta como una tensión anímica que me reclama, para reducirse o descargarse totalmente, su cristalización en la palabra. A riesgo de repetirme una vez más, transcribo la respuesta dada, precisamente a José Kozer, con ocasión de una entrevista que me hizo en 1983: “Mucho me interesa –me dijo José– hables un poco de tu sistema poético en general y de tu búsqueda de una espiritualidad cabal y amplia que sirva de asidero en un mundo bullicioso y materializado”. Esta fue y es mi respuesta: “Tales afirmaciones no son indicios de un sistema poético que, al menos en un nivel consciente, carece de existencia. Proviene, en cambio, de un sentimiento que se ha ido sedimentando paulatinamente. El sentimiento de muchas y plurales experiencias en las que, largo tiempo después de haberlas vivido, he hurgado como quien lee en las cenizas.

Pero si bien no obedecen a un sistema previo, manifiestan un terco conato de edificación por el verbo de un mundo –cualquiera se su alcance– donde hallar mi espacio propio y libre, y mi verdadera identidad. Mis poemas son, aspiran a ser ciertamente, ese asidero del que hablas.”

Cuando la poesía está por suscitarse en mí, experimento un complejo de sensaciones muy cercanas a la manifestación de un malestar. Algo que gravita con exceso sobre mí, que me perturba y exige, para recobrar mi rutinaria normalidad (habitualidad), ser de algún modo expresado. Quizá por ello, al concluir un poema la impresión inmediata sea de alivio, al margen de la impresión de éxito o fracaso que dicho texto posteriormente me cause.

No acudo a factores externos como condicionantes de la “inspiración”, salvo, a veces, a la música. Vibro de mí mismo.

FM | José Miguel Oviedo cierta vez señaló la afinidad de tu poesía con la de Huidobro, Paz, Mallarmé, Reverdy, en lo que se refiere a la relevancia de los valores visuales y espaciales del poema. ¿El origen de esa relevancia estaría en la lectura de estos cuatro poetas o sería otra su fuente?

JS | José Miguel Oviedo se refería en particular a los poemas de mi libro

Folios de El Enamorado y la Muerte, que reseñaba, y acertaba al hablar de afinidades con esos grandes poetas, a los que habría que añadir, en primer lugar, a Apollinaire. Todos ellos leídos, y en el caso de los franceses, traducidos en parte por mí (lo cual, como bien sabes, significa haber ejercido una lectura en profundidad y una consecuente mayor atención a sus poemas), todos ellos de algún modo y en proporciones por cierto no cuantificables, han afianzado mi concepto y práctica de los valores visuales y espaciales en función del discurso poético. Pero existe también otra fuente que considero importante. Es la poesía clásica japonesa. Tanka y haiku no solo por su brevedad sino de modo principal por la energía surgente y sugerente del *yo-haku*, el margen blanco o lo inexpresado; esa zona de silencio elocuente adonde nos remite, si lo sabemos sentir, estas sutiles, profundas, esenciales aprehensiones de los hechos del corazón y de la naturaleza.

Tal aptitud de concisión y síntesis, de especial estimación por el espacio en blanco, ese silencio cuya pureza original vamos a herir y alterar, por otro lado, me parece que se manifiesta en las páginas en prosa, en gran parte dedicadas a la poesía, que hasta la fecha he escrito.

Esas voces ajenas despertaron y despiertan algo que es propio de mi sensibilidad poética, de mi gusto personal, los que se ven así corroborados por su fecundo magisterio.

FM | Se discute con cierta insistencia si el Surrealismo habría sido una influencia vital o mortal para la poesía francesa. Con respecto a la poesía peruana, basta pensar en nombres como César Moro y Emilio Adolfo Westphalen para tener definida la extrema y vital importancia de ese movimiento. ¿Qué importancia asignas al Surrealismo en tu propia obra?

JS | Para mí, el Surrealismo ha ejercido directa u oblicuamente una removedora influencia que no puede calificarse sino de vital y universalista. La gran poesía de este siglo y en lenguas de aquí y de allá, al margen de todo tipo de fronteras, ha sido posible por la encarnación de los liberadores aportes del Surrealismo. Los poderes mágicos de la imagen, el libérrimo flujo de las asociaciones verbales, la inserción sorprendente en esa zona intermedia entre la realidad y el sueño, y tanto más, dan cuenta de lo que fue su insoslayable vigencia.

En efecto, tal como lo dices, en la poesía peruana el Surrealismo prendió, casi con exclusividad en César Moro y parcialmente en Westphalen, dando los admirables frutos que todos conocemos y gozamos. En mi caso, como en los de otros poetas de mi generación (Eielson y Blanca Varela, en especial), este movimiento (me resisto a llamarlo escuela) ha obrado junto a la rica tradición poética hispánica

evitándonos el enquistamiento en una retórica consabida y exangüe. Según el crítico rumano Stefan Baciu, nos corresponde el rótulo de “parasurrealistas”, lo cual me parece exacto.

Esos principios activos del Surrealismo han perneado mi expresión conjugándose con los de la tierra natal de la tradición y sirviendo de correctivos a lo que podría haber sido una excesiva y anquilosada gravitación de esta última.

FM | La poesía encarna la realidad, al revelar su precariedad, su miseria irreductible. Y evidenciar esa miseria es su manera de tornarla fértil, su tentativa obstinada de rescatar la abundancia en pleno magma de la miseria, de la escasez. ¿Crees que ésta es una tarea posible, lo que haría de la poesía una pasión sin salida?

JS | Las tareas de revelación y rescate que reconoces como propias de la poesía (que considero ciertas) no son imposibles. Siglo tras siglo como día tras día, la poesía está actuando no solo en la sensibilidad estética del hombre, sino además paulatina y casi inadvertidamente, obra en su sensibilidad moral, elevándola, haciendo más lúcida su percepción de la condición humana. La poesía es, o puede ser, una pasión que jamás se agota en sí misma. Ella nos ofrece –salvando épocas, distancias, culturas– un espacio de reconocimiento de la unidad radical del ser humano, de su identidad sustancial. La poesía, en este sentido, alcanza esa meta de verdad poética que, de acuerdo con Paul Éluard, debe serle connatural. Congrega y apacigua, une y exalta. Lleva al hombre a más altos y duraderos designios. Lo he dicho y lo repetirá en tono de profesión de fe: la poesía es un agente de descubrimiento y recuperación de lo humano del hombre.

FM | Según Karl Kraus, todas las cualidades de una lengua tienen su raíz en la moral. ¿Concordarías, por extensión, en que la moral es también requisito fundamental de toda renovación del lenguaje poético?

JS | Pienso que todo hombre es una conducta y una moral en acción. Ineludiblemente. Por ello, la afirmación de Karl Kraus concita mi interés y reflexión. Asumo la verdad que revela y concuerdo, por extensión, en que toda renovación de la lengua poética supone necesariamente un previo cambio de lo que (algo pedantemente, me excuso) llamaré las estructuras morales subyacentes a toda conducta, entre estas, las de la expresión y de la comunicación. Un solo ejemplo al respecto. El enfrentamiento ante los hechos de la vida sexual y del erotismo, en nuestra ética social contemporánea, va traspasando los límites, siempre estrechos, de su silenciamiento o de su enmascaramiento.

A su vez, la ética en que se apoya el lenguaje poético puede ser

enriquecida y estimulada a dar un paso más allá con las revelaciones que, entre otros rostros, la poesía puede brindar a la sociedad en la que se produce y alienta.

FM | A lo largo de los tiempos, los poetas siempre fueron investidos de alguna misión –entre los pueblos precolombinos se hablaba del poeta como de “aquel que hace que las cosas se pongan de pie”; Mallarmé lo hacía responsable por la “purificación de las palabras de la tribu” etc.–, lo que en cierta forma liga la creación poética con la idea de restauración. En este sentido, ¿concordas con que la poesía sea, al decir de Eugenio Montejo, “la última religión que nos queda”?

JS | Así es, en efecto. Y las misiones que citas poseen esa clara felicidad de lo dicho con las palabras justas. “Hacer que las cosas se pongan de pie.” ¡Qué admirable formulación! Las cosas se ponen de pie, despiertan, se echan a andar, la vida obra en ellas y ellas obran en *nuestra* vida.

De no ser la poesía, como postula Eugenio Montejo, “la última religión que nos queda”, sería en todo caso el último y supremo rito con que el poeta intenta consagrar o exorcizar los avatares de la vida humana.

FM | Es conocido y respetado tu magnífico empeño en traducir/editar poetas franceses, italianos, suecos, japoneses y brasileños en el Perú. Y también sabido que parte de tu propia poesía se encuentra traducida al francés, italiano, sueco, japonés, griego, ruso, inglés, húngaro y alemán –lo que confirma un admirable flujo de reconocimiento por tu trabajo ejemplar. Con todo, en el Brasil, e incluso teniendo en cuenta las antologías de la poesía de Mário y Oswald de Andrade, Cruz e Souza, Cassiano Ricardo, Sousândrade, entre otros, que entre 1977 y 1985 organizaste para el Centro de Estudios Brasileños, tu propia poesía sigue enteramente inédita. No se trata, sin embargo, de un caso personal. Casi la totalidad de la poesía hispanoamericana –y aquí vale destacar la indiscutible importancia de autores como Pablo Antonio Cuadra, José Lezama Lima, Oliverio Girondo, Vicente Huidobro, Alvaro Mutis, Jaime Sáenz, Enrique Molina, Juan Liscano, Enrique Lihn, José Emilio Pacheco, Carlos Germán Belli, entre innumerable otros- permanece inédita en el Brasil, lo cual constituye uno de los más graves crímenes perpetrados contra la cultura en todos los tiempos. ¿Qué piensan, en general, los escritores peruanos, y, en particular Javier Sologuren, respecto a esa “impenetrabilidad” de la poesía hispanoamericana en el Brasil?

JS | Hasta hace unas décadas, el Brasil era una isla rodeada de mar y selva, cuyas manifestaciones literarias y culturales eran generalmente

desconocidas por los hispanoamericanos. Curioso fenómeno, pues su lengua escrita no constituye para estos una muralla insalvable. Mal que bien, podemos entendernos.

La política brasileña de apoyo, promoción y difusión de sus valores culturales –a través de sus representaciones diplomáticas, de convenios editoriales u otros medios- ha logrado que aquellos nos sean familiares. En particular, acá donde muchos poetas peruanos han traducido a un buen número de poetas brasileños de todos los tiempos, tal como lo haces notar.

Nada semejante ha sucedido, como en justa reciprocidad lo merecen, con los poetas hispanoamericanos, aun teniendo en cuenta los de mayor relevancia (salvo contadas excepciones) como bien lo señalas. No existen pues las condiciones para el mutuo enriquecimiento y la ampliación de las experiencias y perspectivas poéticas que sería lícito esperar.

Esta situación deficitaria es realmente extraña. Esa “impenetrabilidad” puede deberse, de una parte, a la endémica falta de apoyo estatal para difundir nuestra poesía y hacer otro tanto en respuesta a lo que ha hecho tu país. Se puede pensar también en una progresiva pérdida de interés de los poetas brasileños ante la dificultad de disponer de los libros necesarios, ya que los nuestros no salen prácticamente del país.

Por suerte, tu empresa generosa de descubrimiento y difusión de la poesía hispanoamericana –a través de la traducción, el comentario, la entrevista, la edición- viene oportunamente a colmar ese gran vacío.

FM | ¿En qué circunstancias surgen en Lima las Ediciones de La Rama Florida? ¿Y cuál es la situación actual del mercado editorial peruano en lo que concierne a la poesía?

JS | La Rama Florida fue una pequeña empresa gráfica de carácter artesanal y doméstico. Una prensa elemental, de las llamadas minervas, ordinariamente empleadas en la impresión de tarjetas; unas cuantas cajas de caracteres móviles; una que otra herramienta, papel y tinta. De esa rama brotaron, año tras año (más o menos doce) libritos de poemas tanto peruanos como extranjeros, en una incesante continuidad, en ediciones trabajadas manualmente y de muy corta tirada. Guardo muy buenos recuerdos de esta obra que emprendí, sin contar con bienes de fortuna, con entusiasmo y cariño.

Todos sabemos –al menos acá en el Perú– que la publicación de textos poéticos no es negocio para los editores. Mi taller y mis ediciones, al no ser lucrativas, remediaron esta situación.

La ayuda económica decidida y abierta del Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología ha hecho factible, en estos últimos años, la publicación de innumerables libros de poesía, al lado de otros dedicados a las disciplinas científicas, técnicas, científicos-sociales etcétera. Es un

caso sin duda único. Quien no publica sus inéditos o sus poemas reunidos, es porque no desea hacerlo.

FM | La edición, este año, de tu obra completa, ¿significa el cierre de una etapa, de un ciclo?

JS | La edición, en el año que acaba de pasar, de mi obra poética, que va de 1939 a 1989, significa más bien una mostración de una etapa, larga sin duda, en un decurso que siento continuo y deseo permanente. Obedece, pues, a esa incitación propia de los aniversarios, más aún cuando son prolongados y se dan en cifras redondas. Pero la vida es un *continuum* que rechaza por su propia naturaleza toda división, toda artificiosa separación estanca. Y yo me valgo de esta condición para darle título a mi obra...

OTTO-RAÚL GONZÁLEZ

GUATEMALA Y SUS VOCES OCULTAS⁶

FM | Sostiene el argentino Enrique Molina que “el poeta es alguien que tiene un sentimiento exaltado de la existencia”. En una entrevista a José Ángel Leyva dijiste que el optimismo caracteriza tu obra poética. ¿Se podría vincular ese optimismo con un tipo particular de religiosidad? ¿Qué tipo de diálogo con el mundo pretende tu poesía?

ORG | Ciertamente, el optimismo ha sido una constante en mi poesía, desde mis primeros poemas. Y no es ningún tipo de religiosidad, aunque mi religión sea la poesía. Mi optimismo es más bien una característica personal.

FM | Américo Ferrari identifica con Vallejo y con Eguren la entrada relevante de la poesía peruana en la modernidad, dado que un poeta como Santos Chocano estaba muy fijado a una estética anticuada. En Guatemala es común que los críticos consideren perjudicial para la eclosión del modernismo la estada prematura de Darío en tu país. Encuentro curioso que la presencia anticipada de Darío haya retardado la eclosión del modernismo en Guatemala. ¿Qué opina acerca de eso uno de los más consolidados representantes de esa corriente, Carlos Wyld Ospina?

ORG | El peruano José Santos Chocano es una de las voces más elevadas del modernismo. Él y Rubén Darío estuvieron varias veces en Guatemala e influenciaron, con sus “claros clarines” modernistas, a los poetas de mi país y del resto de América Central. He escrito un libro sobre lo particular, *Eclosión del Modernismo en Centroamérica*, aún inédito. Wild Ospina, Rafael Arévalo Martínez, Alberto Velázquez, Osmundo Arriola, Belisario Escoto (un tío mío) y otros, fueron modernistas. En sus comienzos, Asturias, Cardoza y Aragón y César Brañas fueron modernistas, o, mejor, posmodernistas. Lo mismo puede decirse del colombiano Porfirio Barba Jacob.

FM | Varios críticos comentan el hecho de que la vanguardia guatemalteca no produjo ningún manifiesto. En una entrevista que le hice a Pablo Antonio Cuadra, él mencionó las relaciones entre nicaragüenses y los artistas que componían el grupo Saker Ti. Claro que la firma de manifiestos no es relevante desde el punto de vista de una renovación estética. La proliferación en cadena de manifiestos puede llevar a un caos

⁶ Otto-Raúl González [Guatemala, 1921-2007]. Entrevista realizada en 2002.

conceptual. De los postulados ventilados por la vanguardia en tu país. ¿Qué te parece hoy sustancioso y resistente al tiempo?

ORG | Cuando el vanguardismo llegó a América Central, más o menos en la tercera década del siglo XX, afloraron grandes poetas en la generación del 30, como Francisco Méndez, Alfonso Orantes, Augusto Meneses y Francisco Figueroa. Mi generación literaria, la del 40 o Grupo Acento, dio un nuevo rumbo a la poesía guatemalteca.

FM | La antología *Poesía contemporánea de Centro América* (1983), organizada por Roberto Armijo (El Salvador) y Rigoberto Paredes (Honduras), sugiere al lector la inexistencia de voces femeninas relevantes en Guatemala, no solamente por la ausencia de mujeres entre los seis poetas seleccionados sino sobre todo porque en el estudio introductorio, firmado por Armijo, no se menciona que ninguna expresión femenina forme parte de la tradición poética guatemalteca. Como contrapartida, se refiere a Eunice Odio (Costa Rica), Clementina Suárez (Honduras) y Claudia Lars (El Salvador), por ejemplo. ¿Por cuánto tiempo se repitió esa actitud prejuiciosa y cuál te parece que sea la raíz?

ORG | Aunque no conozco la antología de los poetas Armijo y Paredes, sí conocí, personalmente, a las poetas Eunice, Clementina y Claudia Lars. Tal vez por falta de información de los antólogos no hay expresiones femeninas de Guatemala ni de Panamá. En mi país estaban las poetas Olga Martínez Torres, Delia Quiñónez y Ana María Rodas, del Grupo Saker Ti (*amanecer*, en maya quiché), además de Luz Méndez de la Vega y Lucrecia Méndez. Y ya eran conocidas las panameñas Diana Morán y Bertalicia Peralta.

FM | ¿Hasta qué punto se confundieron lucha política y renovación estética en el ambiente en que surgió el grupo Acento? ¿Qué tipo de interferencias había entre esos dos aspectos?

ORG | Para responder a esta pregunta citaré a Huberto Alvarado, el epígono del Grupo Saker Ti, que, en su libro *Exploración de Guatemala*, tiene la respuesta. En este libro, Huberto cuenta cómo y cuándo los del 40 se cruzaron con los de de Saker Ti:

La tiranía de Jorge Ubico estaba ya podrida hasta los huesos. El pueblo, oprimido y explotado, expresaba de diversas formas su odio a los señores feudales. Mientras en los campos de Europa, de África, de Asia, se moría por la libertad, en Guatemala un dictador, expresión de los más negros intereses extranjeros y domésticos,

asesinaba impunemente las cuatro libertades.

Pero la lucha del pueblo crecía en medio de la más tremenda situación. Moviéndose en este ambiente, respirando el aire enrarecido de esa época, y siguiendo la tradición de las generaciones decimales, unos cuantos jóvenes escritores y artistas organizaron el Grupo Acento o Generación del 40.

Traían una inquietud nueva para la Guatemala oscurantista y analfabeta. Traían nuevas preocupaciones y venían a proponer los problemas de su tiempo. Lectores asiduos de Valéry, Rilke, Joyce, Kafka, Neruda, Alberti, Miguel Hernández, García Lorca, de los surrealistas franceses etc., exponían la influencia de estos escritores en sus trabajos incipientes. Frente a la cerrada atmósfera de los intelectuales aquella época, metidos en su mundo de pequeños genios, de intrigas tontas y gestos serviles ante el tirano dueño de vidas y haciendas, los jóvenes del Grupo Acento no pudieron menos que izar la bandera de la rebelión, el grito iconoclasta, frente a la pudrición, el provincianismo y el cretinismo reinantes.

Ante la crítica violenta, ante la verdad que desnudaba la realidad de una literatura que moría sin haber nacido, carcomida por la falta de vida, ante la denuncia de una sociedad de elogios mutuos que diariamente celebraban sus miembros –los auto-consagrados–, la reacción del ambiente fue tremenda y los asustados intelectuales de la ubicuidad trataron de esconderse a la sombra del reino moribundo. Criticando, atacando y escribiendo, en medio del nauseabundo ambiente de la tiranía, el Grupo Acento fue una punta de lanza contra el afrentoso régimen.

Luego, Huberto Alvarado informa que “como producto legítimo del movimiento revolucionario, de la vida y de la palpitante acción diaria, en 1947 nació el Saker Ti, de artistas y escritores jóvenes. También sus integrantes –estudiantes y obreros– leían a Valéry, Rilke, Joyce, los surrealistas, pero simultáneamente devoraban los libros de Aníbal Ponce, Mariátegui, Marx, Engels, los poemas de Aragón, Guillén, Neruda, Vallejo, las novelas de los grandes autores estadounidenses y soviéticos, y sumaban a sus lecturas la acción práctica, la militancia política, la vida con los obreros en los sindicatos y con los campesinos en los establecimientos rurales. Al Grupo Saker Ti, producto de la nueva época, se sumaron los más valiosos elementos del Grupo Acento, una época se conectó con la otra, una generación fue salvada de truncarse, al vivir permanentemente los momentos más positivos en la historia de su país.”

FM | La formación de un grupo como Saker Ti y la publicación de la *Revista de Guatemala*, en los años 40, confirman un momento bastante propicio a la renovación de las letras en tu país. ¿Cómo era la relación entre los grupos y hasta qué punto el regreso de Luis Cardoza y Aragón habría

reforzado la actividad cultural ya en curso?

ORG | Con la Revolución de Octubre, Guatemala entró en el siglo XX, afirmó precisamente Cardoza y Aragón. Al regresar a su país, el autor de *El río: novela de caballerías*, comenzó a disparar verdaderos cañones de cultura. Siendo diputado, consiguió que se rompieran las relaciones diplomáticas con la España de Franco y que fueran entonces establecidas con la Unión Soviética. En el plano cultural, obtuvo el apoyo para publicar la *Revista de Guatemala*, y que se fundara la Casa de la Cultura Guatemalteca. La juventud artística e intelectual devoraba los libros de Cardoza y Aragón y la *Revista de Guatemala* pagaba muy bien a sus colaboradores, tanto nacionales como extranjeros. Y así se establecieron cordiales relaciones con los más destacados escritores de América hispana.

FM | Tu residencia en México se debió a motivos políticos. Me parece que el exilio te permitió una mayor amplitud en las relaciones poéticas; y aquí pienso en tu viaje a Ecuador, donde conociste a Jorge Carrera Andrade y a Jorge Enrique Adoum, e inclusive publicaste algunos libros. ¿Puedes hablar un poco al respecto?

ORG | Mi primer exilio en México duró tres meses y medio (1944). Regresé a Guatemala con el triunfo de la Revolución de Octubre. En 1945 volví a México, ya no como exiliado sino como diplomático. Aquí viví ocho años, primero como cónsul y luego como agregado cultural de la embajada de Guatemala. Terminé mis estudios de derecho y de letras, y retorné a mi país, donde fui sub-jefe de la Reforma Agraria. Con la caída del gobierno del presidente Jacobo Arbenz, quise venir a México, pero no pude; entonces me exilié en la embajada de Ecuador, país donde viví dos años de exilio, uno en Quito y otro en Guayaquil. Allí conocí a Benjamín Carrión, director de la Casa de la Cultura de Quito, y a Jorge Enrique Adoum, su jefe editorial. Publicaron mi libro *Canciones de los bosques de Guatemala* (1955) y, años después, la Casa de la Cultura de Guayaquil editó mi *Tun y Chirimía* (1978). En 1956 salí de Quito rumbo a México. Cuando el avión salía de Guayaquil dos gorilones de la CIA me hicieron descender con una pistola en la espalda.

FM | Hay una declaración tuya de la que no logro entender en qué base se apoya: “Para mí, los seis grandes de la poesía latinoamericana son López Velarde, [Carlos] Pellicer, Díaz Mirón, [Pablo] Neruda, [César] Vallejo y Nicolás Guillén”. Ahí hay tanto una mezcla de generaciones como una limitación lingüística de lo que es América Latina, que deja afuera a los

poetas de lengua francesa y portuguesa. Necesito que me ayudes a comprender tu perspectiva, de modo que pueda preguntarte algo referente al tema.

ORG | La pregunta que me fue hecha en esa ocasión fue: “¿Quiénes son, para usted, los seis grandes de la poesía latinoamericana?”, y mi respuesta fue: López Velarde, Díaz Mirón, Pellicer, Neruda, Vallejo y Nicolás Guillén. No se hablaba, por lo tanto, de poetas europeos, asiáticos o africanos.

FM | Mi inquietud, poeta, es que no mencionas poetas de países como Guadalupe, Martinica, Haití, Guayana Francesa y Brasil, que también integran América Latina. ¿No reconoces en esos países ninguna gran expresión poética?

ORG | La verdad es que no conozco casi nada de la poesía de Martinica, Guadalupe, Haití ni de las Guayanas; en cambio de Brasil sí conocía, por haberlos leído, a algunos poetas como Manuel Bandeira, Carlos Drummond de Andrade, Lêdo Ivo y Vinicius de Moraes; todos ellos me parecen importantes y me agrada su poesía.

FM | También me interesó la aparente contradicción entre el hecho de que no te guste la poesía de Octavio Paz al mismo tiempo que reconoces que es un gran poeta. ¿Me explicarías algo a este respecto? ¿Habría en eso una interferencia de lo político en lo poético?

ORG | Claro está que Octavio es un gran poeta, pero que su obra no me agrade en general (excepto algunos poemas) es otra cosa. Sí, la interferencia es de orden político. Él era un hombre de derecha y yo siempre fui y seré de izquierda. Muy simple, ¿no?

AMANDA BERENGUER

VIAJES INCESANTES DEL LENGUAJE⁷

FM | Tu primer libro es *Elegía por la muerte de Paul Valéry* (1945). En su *Antología de la poesía uruguaya contemporánea* (1966), Domingo Luis Bordoli señala que algunos escritores de tu generación consideraban el estilo de Valéry “como si fuese la letra de una ley”. Según el poeta de *La joven Parca*, la finalidad indiscutible de una obra de arte es “provocar actos internos”. ¿Qué ha buscado la poesía a través de Amanda Berenguer?

AB | Pregunto a mi vez: ¿qué busca el aroma a través de la flor? “¿provocar actos internos?” ¿Recurrir al sentimiento de la belleza o de la fealdad? ¿Acuciar con lo perecedero? ¿Representar el amor? ¿Seducir con lo que esconde dentro de ella? ¿Perfumar por perfumar, dulce o nauseabundo, sin propósito alguno en la cavidad de la corola?

Encuentro que me invaden múltiples opciones, y que es difícil distinguirlas una de otra. La “forma” de la corola, su porte, los delicados pistilos, el estambre central, germen de la semilla y del fruto, escriben la flor misma que es su propio perfume: el poema.

Esta flor puede ser vivificadora o mortal, puede abrir la primavera, o un nicho funerario, puede mostrar la delicia o la nostalgia o el terror, puede inducir el pensamiento, atraer a la memoria o provocar a la imaginación. La flor toda, completa, forma e interioridad, son el poema, y se puede deducir que el perfume es su manera de dar vida o poesía, que es lo mismo. Todo concurre a esta convocatoria de los sentidos y del pensamiento. Lo exterior y lo interior imbricados.

Mi poesía ha buscado y sigue buscando ser esa flor en el tiempo, y siempre cambiante.

“Aunque esta aventura aparentemente tan personal, en definitiva, es para ser compartida entre todos. Son los otros los que corroboran la existencia. Sin la abeja que la poliniza y la publica, la flor no sabría qué hacer con su mensaje.”⁸

Ahora un ejemplo de “interioridad externa”: “Cuando escribo siento que la punta del bolígrafo, es una continuación de mis dedos, que va segregando una sustancia parecida a la tela de araña o al hilo de seda. No sé si construyo un capullo o una trampa, de cualquier modo, la escritura es una materia brillante y adhesiva, protectora y audaz.”

⁷ Amanda Berenguer [Uruguay, 1923-2010]. Entrevista realizada en 1996.

⁸ Los fragmentos entre colmillas reproducen pasajes del libro *El monstruo incesante* (*Expedición de caza*) (Arca Editorial. Montevideo. 1990), y fueron seleccionados por AB.

FM | De Paul Valéry hasta el Surrealismo, los interminables viajes de lo inconsciente a la conciencia. No obstante, la originalidad del poeta no se encuentra en el “dictado del pensamiento en ausencia de todo control ejercido por la razón”, ni en el “trabajo más consciente a partir de una estructura vacía”. Entonces, ¿podría afirmarse que los mejores momentos de la poesía de este siglo suman los enunciados de Breton y Valéry?

AB | Creo que más que sumar enunciados separados, lo mejor de la poesía es una simbiosis permanente entre lo soñado y lo razonado: entre la escritura automática, traída, ensoñada, desde el subconsciente y la de aquella controlada por la razón.

“Las palabras de Antonio Machado, ‘se canta una viva historia cantando su melodía’ y las de Valéry, ‘Honte d’être comme la Pythie’, más el ‘ostinato rigore’ de Leonardo da Vinci, me plantearon una inquietante propuesta.”

Mi mayor ambición como escritora es llegar a “pensar lo sensible” y a “sentir lo inteligente”, y poder transmitirlo.

FM | En sus lecturas de Huidobro, dijo el venezolano Guillermo Sucre que allí “el fracaso es estético en la medida en que es también existencial: no es posible suprimir el azar, ni la muerte”. Dijo también que “la poesía está ligada a la busca de lo que no se podrá encontrar”, que la poesía es una imposibilidad. ¿Cuál es el verdadero ámbito de la poesía?

AB | El lenguaje, como “el mar, experimenta con su propia superficie, vive su hondura en entrañable relación con la aventura del mundo exterior, pero del mar no puede decirse nunca que es superficial, porque esa misma forma –toda superficie– es la reveladora de otra dimensión. ¿Qué sabemos de la hondura entonces? Percibimos sólo formas, rostros cambiantes de la superficie. Su profundidad nace de una intuida deducción.”

“En la toma de conciencia del valor existencial de las formas en perfecto cambio y en presente continuo, está mi descubrimiento de lo profundo.”

“Y las palabras con las que hacemos nuestra obra, son también superficies profundas, reveladoras: técnicamente alcanzables pero mágicas al ser capturadas. Las palabras son sutiles utensilios, signos fluorescentes, con halo, que viven en familia sedentaria o son nómades y solitarios. Con ellas elaboramos simulacros y tratamos además de obtener vida: ¿la del propio texto?, ¿la nuestra personal?, ¿la de los otros?, ¿o todo junto?, no sé.”

La “palabra viva”, junto con “el vocablo es el viaje” son mis consignas.

FM | Recuerdo unos versos de tu libro *Contracanto* (1961): “Quiero morir de tu muerte, / de tu viva cantidad / resplandeciente”. Es verdad que el tiempo se da siempre de modo circular, que no hay linealidad posible en ese sentido. Enlazo este pensamiento con otro de Sartre, acerca de la esencialidad del desamparo en el nacimiento de la libertad. Pensemos ahora en nuestro contacto directo con las pérdidas, sobre todo con la muerte, con el dolor de las pérdidas. ¿Hasta qué punto la muerte expande nuestra visión del mundo?

AB | La muerte es una barrera, un muro del tiempo; ¿una ilusión acaso, o una metamorfosis existencial?

La muerte nos acompaña desde que nacemos y hace nuestros mismos gestos y nuestros mismos actos. La olvidamos en la juventud, la respetamos en la vida adulta y la sentimos de verdad en la vejez.

Esa muerte, por oposición a la vida, subraya oscuramente todos los acontecimientos: va por debajo como un pez de las profundidades, siguiendo al navegante: deslumbre arriba y brillo oscuro abajo.

El mundo entonces se completa, se vuelve más intenso, más frágil, más maravilloso: la muerte lo estimula.

FM | Ernst Jünger defiende que “el artista es ante todo responsable ante su obra y no ante esta o aquella orientación política”, y concluye que, “para él, es una necesidad ser egoísta”. ¿Opinas lo mismo? ¿Concuerdas con Jünger en que “en primer lugar está el hombre, y su ambiente viene después”?

AB | Me es muy difícil separar al ser humano de su habitat, es más, diría que es imposible, y que no hay un antes ni un después: hay intercambios simultáneos.

El hombre es esencialmente un ser social en presente: dialéctico, circunstancial, cambiante, metamorfofísico.

“Así hay procesos, o mejor, esquemas de procesos que sin embargo se repiten: la historia de la humanidad dentro de la historia universal, la historia del hombre dentro de la historia de la humanidad, la historia de un individuo dentro de la historia del hombre, e de esta manera llegamos a esos pequeños e íntimos ciclos temporales dentro de la historia de un solo hombre.” Estos ciclos temporales están respaldados por todo el universo.

“Uno siente que cambia, que vive. Todo se transforma. Cualquiera de esos procesos interiores sería, además, parecido al de ciertas flores, por ejemplo, el de la flor del girasol. Es primero un centro cerrado, curvado

hacia adentro, cóncavo, ensimismado, que va poco a poco, lentamente, recibiendo y ofreciéndose a la luz, al aire, con tesón y asombro, abriéndose, extendiéndose, exteriorizándose, cambiando de forma, poblándose hacia fuera hasta dar con una estructura expuesta, convexa y desnuda en radial relación con el mundo exterior. Se pasaría así naturalmente de lo cóncavo, primitivo y personal, a lo convexo, abierto, evolucionado y social.”

“Para aquel cuya forma de exteriorizarse, de aparecer y de comprometerse fundamentalmente (en ello le va lo real y lo imaginario, el hambre y el hartazgo, esta vida en vilo y esa otra que vamos perdiendo, un legado de amor y el prójimo explotado en un ciego anonimato) es también hacer un arma, una herramienta, un generador objeto literario de constante vitalidad, esas maneras cambiantes y entremezcladas de ser uno mismo –determinadas por tantos estímulos interiores o exteriores, o aún interdependientes– condicionan el poema.”

“Se vive permanentemente acosado por circunstancias, hechos, situaciones presentes. Los agujones andan en el aire, ora políticos, científicos, estéticos, económicos, pero todos, aún los más personales, se transforman en materia social.”

Egoístas o no “estamos con las manos en la masa, condenados a perpetuidad sobre la cuerda floja, o haciendo malabarismos, o escuchando el restallar del látigo del domador, o dispuestos a exprimir el destino en un salto mortal con tapa, como una olla”. Y algunos corremos la aventura –con aire no justamente egoísta–, a bordo del lenguaje.

FM | Desviada una vez más de un conocimiento de las fuerzas mágicas de su propio origen, la poesía latinoamericana vuelve a perder su expresión singular, acosada una vez más por facilismos formales. Pienso en la obsesión por lo oscuro que late en la letra del neobarroco, como así también en los vértigos vaciados de sentido de una palabra centrada solamente en sí misma, como era el caso del concretismo brasileño. Suponiendo que concuerdes con mi visión, ¿cuál sería la razón de la pobreza actual de nuestra imaginación y de nuestra capacidad de renovación formal?

AB | No tenemos que confundir oscuridad con profundidad. El neobarroco es oscuro, y no siempre tiene otra dimensión, y una palabra sola extendida sobre la página (pienso en Mallarmé) a veces es un abismo.

Algunos concretistas brasileños se mueven en los dos terrenos con valores antitéticos, pienso en Haroldo de Campos.

Creo que en este momento estamos avasallados por un elemento muy poderoso: la imagen visual. Los carteles de la propaganda y de la publicidad, la mayoría de los programas de televisión, el cine comercial, configuran generalmente el mundo pasivo de la apariencia. Este elemento

ejerce una potente influencia negativa sobre las formas más activas y secretas de la imaginación creadora. La imaginación común se ha tendido al sol y se ha echado a dormir, y ha quedado aletargada, si no ha desaparecido. Así ocurre en todo el juego de luces de los carteles de la propaganda, que nos ahogan con su presencia, y cuando, raras veces, bordean una formulación poética, ésta se nos impone como un impacto repetitivo, anonadante.

FM | No te he preguntado acerca de tu poesía, pues concuerdo contigo en que “nada puede hablar con más precisión de una obra que ella misma”. Hay, con todo, un notable alcance de tu obra desde el punto de vista formal. ¿Qué pasa entonces con el contenido? ¿Acaso tu deseo de expresión es puramente formal?

AB | Mi deseo no es formal; es una necesidad vital, pero ocurre que los escritores no tenemos más que palabras para expresarnos, y las palabras tienen superficie y fondo, son signos significantes de los que solo se puede evaluar su profundidad a través de la apariencia.

“En la toma de conciencia del valor existencial de las formas, además del perpetuo cambio está el conocimiento de lo profundo.”

FM | Otro punto me despierta curiosidad: hay un pasaje maravilloso en tu *Autobiografía*, cuando hablas de tus preferencias, de tus relaciones con la poesía de otros poetas, como se habla de la amistad. Dices, por ejemplo: “No me siento amiga del norteamericano Ezra Pound, por más que me impresione y me impulse a la investigación de sus *Cantos* sin límites, que oscilan entre el conocimiento humano y la acumulación de una procesadora de palabras”. Cierto que hay una exageración de la importancia de Pound; sin embargo, encarnó la totalidad, lo mismo que Dante o Lezama Lima. ¿No hay tal vez una deuda secreta de tu poesía con Pound?

AB | No creo tener deudas con él, por la sencilla razón que recién leí a Ezra Pound cuando yo ya había escrito más de los dos tercios de mi obra. Sentí entonces una especial relación literaria, formal, de procedimiento, pero la escritura de Pound me deslumbra o más bien me enceguece, ¡es tan poderosa!, tanto que no me deja ver claro.

FM | ¿Qué te parece sea posible hacer hoy acerca del fundamental estrechamiento cultural de nuestra América?

AB | América del Sur se une y se desune, se hace y se deshace, en

permanente actitud de volcán estallando, o de engañoso volcán apagado. Nos separan una monumental cordillera y las grandes selvas, y nos unen las rápidas compañías aéreas internacionales. Nos separan de manera desproporcionada la lengua, el español y el brasileño, y nos unen ambiciones, proyectos, el futuro. Nos separa la riqueza injusta del suelo y nos une la belleza restallante del continente. Nos separan las diferentes razas, y nos une la misma impertérrita miseria.

FM | Recuerdo a Eugène Ionesco: “Una civilización de palabras es una civilización atormentada”. Vivimos en una época obcecada por la producción de lo genuino en escala vertiginosa, la palabra convertida en eslogan sensacionalista. La mediocridad asciende a la categoría de “esplendor artificial”, como señaló George Steiner. ¿Cómo escapar del silencio de las sirenas? ¿Cómo hacer que las palabras vuelvan a ser expresión de lo humano en nosotros?

AB | Vivimos una civilización anestesiada o excitada hasta el crimen por la “imagen visual” (la gran protagonista de nuestro tiempo), y por la imagen sonora (lo ruidoso, el ritmo desenfrenado, la música de masas, las multitudes de jóvenes atraídos y caídos en estado de frenesí ayudados por la droga). Y todos los demás, callados, solos, delante del televisor transformado en agujero de refugio o de escapatoria.

Por otra parte, no creo, como dice Ionesco, que sea “una civilización de palabras”.

Por lo pronto, el lenguaje se vuelve cada vez más pobre, más sintético o analítico (aunque los lenguajes científicos son bien venidos a la casa del diccionario). Abundan las apócopes y las compresoras siglas, parece que la lengua a medida que se hace planetaria, se retrae y está en peligro de implosión (en especial el inglés, tan avasallante con toda su artillería de computación y de comunicaciones electrónicas).

No, no es una civilización de palabras, pero sí es, y mucho, una civilización “atormentada”.

CLARIBEL ALEGRÍA

RECUERDOS DE LA REALIDAD⁹

FM | Aunque Rilke haya sido una especie de *start* en tu aprehensión del mundo a través de la poesía, es evidente que las relaciones esenciales que conducen al encuentro con la esfera poética son anteriores. El modo como te enorgulleces del comportamiento de tu padre, por ejemplo. A lo largo de este diálogo sabremos de qué manera te llega la poesía. Pero, ante todo, te pregunto qué crees haberle dado; o sea, cuál habría sido tu contribución a la poesía. ¿Te es posible responder a eso?

CA | Fue por Rilke, que supe que mi vocación era la poesía. Leyendo, a los catorce años, *Cartas a un joven poeta*, me di cuenta de que yo quería ser poeta, que la poesía era mi camino. No conocía ninguna otra obra de Rilke en ese entonces. Años más tarde leí mucho suyo. Los *Sonetos a Orfeo* y las *Elegías de Duino* me parecen magistrales.

Antes de conocer la obra de Rilke, conocía, cuando era aún adolescente, a muchos de los poetas del Siglo de Oro español. Mis padres tenían una bella biblioteca. Me fascinaron y me siguen fascinando Santa Teresa, San Juan de la Cruz, Fray Luis de León. También leía a los hispanoamericanos: Sor Juana Inés de la Cruz, Gabriela Mistral, Alfonsina Storni, Juana de Ibarbouru, Amado Nervo, Barba Jacob, por ejemplo. Los *Veinte poemas de amor y una canción desesperada* de Neruda cayeron en mis manos cuando yo ya tenía diecisiete o dieciocho años. Me fascinaron tanto que cerré el libro y juré no volver a leer a Neruda sino hasta mucho más tarde, porque comprendí que, si lo seguía leyendo en ese momento, sería una seguidora más de Neruda y nunca encontraría mi voz propia. Cuando era niña, mi libro favorito era *Platero y Yo*.

Me preguntas cuál ha sido mi contribución a la poesía. No sabría decirte, pero sí sé que sin la poesía no podría vivir. La poesía me ha acompañado siempre, me ha ayudado en mis momentos más dolorosos, me ha señalado el camino. No sé, Floriano, qué habría hecho yo sin la poesía cuando murió mi marido. Creí que nunca más iba a escribir, pero ella vino a mí rescate.

FM | Hay siempre un punto en común cuando la crítica se manifiesta acerca de tu poesía, que tiene que ver con lo que me arriesgo a llamar tu doble ciudadanía: nicaragüense y salvadoreña. Fue extraño para mí no

⁹ Claribel Alegría [Nicaragua/El Salvador, 1924-2018]. Entrevista realizada en 2006.

encontrarte en la antología *Poesía Nicaragüense*, de Ernesto Cardenal. Por suerte, te encuentro en otra antología, *Poesía contemporánea de Centro América*, de Roberto Armijo y Rigoberto Paredes. Pero allí apareces con un único poema, corto, y que no expresa la grandeza de tu obra poética. ¿De alguna manera te sientes incomodada por esa doble ciudadanía? O sea, ¿esta condición puede funcionar como una excusa para dejarte fuera de las dos instancias?

CA | No es que me sienta incómoda con la doble ciudadanía, pero ya me harta que me pregunten de dónde me siento más, si de El Salvador o de Nicaragua. Tengo patria y tengo patria. Mi patria es El Salvador, allí pasé mi infancia, mi niñez, mi adolescencia, mi primera juventud. Allí fue donde gocé de los primeros sabores, olores, sonidos, colores. Esa es la patria. Mi patria es Nicaragua porque allí nací y allí vivo y también la amo. Me duelen las dos y las llevo conmigo a ambas.

No tiene nada de extraño que Cardenal no me haya incluido en su antología. En ese entonces yo ni siquiera conocía Nicaragua. Nací en Estelí, Nicaragua, pero cuando apenas contaba nueve meses de edad mis padres se fueron a El Salvador, porque a mi padre (nicaragüense) los yanquis le hacían la vida imposible. Mi madre era salvadoreña. Nunca más volví a Nicaragua (salvo una vez cuando tenía cinco años, para una visita corta a mi abuela), sino hasta fines de 1979, despuecito del triunfo de la Revolución.

Daisy Zamora, una gran poeta nica, hizo una antología de mujeres-poetas nicas, donde me incluye a mí como un caso especial. Soy, en realidad, conocida como escritora salvadoreña. Mi nieto menor, que tiene ahora doce años, dice que soy salva-nica.

FM | Con respecto a la segunda antología que te mencioné, veo que no contiene prácticamente ninguna información sobre ti, de manera que el lector no tiene cómo saber cuál es tu importancia en el escenario centroamericano allí mostrado. ¿Cuáles serían, por ejemplo, tus relaciones con el Grupo 6 y con la “Generación Comprometida”?

CA | Mis relaciones con el grupo “Generación Comprometida” fueron muy esporádicas. Los que formaban ese grupo eran como diez años menores que yo y sólo nos comunicábamos por cartas, de vez en cuando. Sobre todo, con Roque Dalton y Roberto Armijo.

Yo me fui de El Salvador a los Estados Unidos, cuando tenía dieciocho años, para aprender el inglés e ir a la universidad. Nunca más regresé a vivir a El Salvador. Iba todos los años a visitar a mis padres, pero por períodos cortos. En realidad, de mi generación, sólo conocía a Dora

Guerra, hija de Alberto Guerra Trigueros. Somos de la misma edad. Dora, de mucho talento, publicó un libro de poemas, luego se casó, se fue a vivir a Francia y no volvió a publicar.

Conocí más a los de la generación anterior a la mía: Salarrué, Alberto Guerra T, Claudia Lars, Serafín Quiteño. Ellos frecuentaban la casa de mis padres y me enseñaron mucho.

FM | En una entrevista que le concediste a Rafael Varela, tocas un punto que me parece caracterizar parte de tu poética: el humor, “un poco negro”, como dices allí. Alguna vez dijo Breton que “el humor negro está limitado por demasiadas cosas, la imbecilidad, la ironía escéptica, la gracia sin medida... (la relación sería larga), pero es por excelencia el enemigo mortal del sentimentalismo, con su eterno aspecto desesperado –el sentimentalismo sobre fondo azul, siempre– y de una cierta fantasía de corto alcance”. ¿Estás de acuerdo?

CA | Hasta cierto punto pienso que André Breton tiene razón al decir que el humor negro está limitado por demasiadas cosas. Es verdad eso, si el humor negro se usa indeliberadamente y en exceso. Por otra parte, como tú dices, el humor negro es el enemigo del sentimentalismo y nos salva muchas veces de caer en la cursilería.

No le temo a la cursilería, hay que acercarse a ella, pero no caer en ella. Charles Chaplin es un ejemplo de eso. Camina por la cuerda floja.

El humor negro nos enseña a reírnos de nosotros mismos. Hay que aprender a reírse de uno, para poder reírse luego, de otras cosas que sin la risa nos harían mucho daño.

Pienso que nunca debemos tomarnos muy en serio, eso es sano.

FM | Bien, ¿el Surrealismo tuvo alguna importancia en tu vida?

CA | Cuando descubrí el Surrealismo, quedé impactada. Te confieso que me llega más la pintura que la poesía. En la pintura surrealista cada cuadro es un poema, un escalofrío, una puerta, una ventana que se abre internándonos en esferas hasta entonces desconocidas. Pienso en Max Ernst, Magritte, Tanguy, Chirico, Chagall, Dalí. Cómo me han ayudado.

Cuando era joven intenté la escritura automática. Los resultados no fueron felices. Descubrí que era obsesiva. Repetía y repetía una palabra y nunca salió nada interesante.

FM | En la bibliografía de un libro de Nydia Palacios Vivas, figura un ensayo de Margaret Randall, originalmente publicado en Caracas, en 1980, que fue integrado a un libro llamado *Mujeres en la revolución*, que editó Siglo

XXI. ¿Crees que hay excesos de represalia de los sectores sociales victimados, que, en vez de actuar positivamente por un rescate de la dignidad, puedan confundirse con la misma exclusión que combaten? ¿Cómo se identifican esas contradicciones y se ayuda a adaptarlas? Desde luego que en una sociedad machista es fundamental defender esas cuestiones. En varias ocasiones observas que tu feminismo no tiene excesos, y que, sobre todo, importan los aspectos que dimensionan el sentido de lo humano en nosotros; y me parece que de ahí viene tu real afinidad con César Vallejo.

CA | Me alegra que te hayas dado cuenta de mi feminismo. No me gustan los extremos. Soy feminista sin excluir al hombre. Estoy contra el machismo y eso se da también, a veces, entre las mujeres. El hombre necesita de la mujer y viceversa. Nos complementamos. Yo lo que exijo y por lo que peleo es por que tengamos las mismas oportunidades, que no nos excluyan, que nos respeten, que nos traten de igual a igual. Desde que yo era joven hemos avanzado, pero todavía falta mucho, mucho. Las revoluciones, tanto en Nicaragua como en El Salvador, ayudaron bastante. Sin embargo, observo que hay un deslizamiento hacia atrás. Cuánto ganaríamos sin el horrible machismo. Hay que escuchar a la mujer tanto como al hombre. No excluirnos, sino, al contrario, incluirnos.

Para darte un ejemplo de cómo estamos todavía de atrasados te diré que hace un par de años, hablando yo en confianza con un editor, le pregunté que, si le llegaban dos libros igualmente buenos, uno de un hombre y otro de una mujer, y si él sólo pudiese elegir uno, ¿qué haría? Me respondió sin titubear que publicaría el del hombre, porque se vendería más. ¿Te das cuenta? Ni siquiera me dijo que los volvería a leer con gran cuidado, que se los daría a otros para saber su opinión.

Recuerdo que, en mi adolescencia, apenas se publicaban libros de mujeres hispanohablantes. Se contaban con los dedos de una mano: Gabriela Mistral, Juana de Ibarbouru, Alfonsina Storni, Delmira Agustini y quizás dos o tres más. Todas, entre la burguesía, eran consideradas como raras. Yo escuchaba decir con gran seriedad, aun a las mujeres, que el cerebro femenino era inferior al masculino. Todavía recordar esa frase me indigna y me da rabia.

FM | Evidente que no se puede aquí rehuir el tema de la Revolución cubana y sus desdoblamientos en la historia reciente de América latina. En los encuentros frecuentes en París, en los años 70, de los cuales participaban Julio Cortázar, Carlos Fuentes, Mario Benedetti, Vargas Llosa, entre otros, ¿de qué se conversaba que hoy pudiera funcionar como un balance de expectativas?

CA | Sí, en la década de los 60, cuando yo viví en París, nos reuníamos a menudo con Cortázar, Fuentes, Benedetti, Vargas Llosa. Estábamos deslumbrados con la Revolución cubana. Nos maravillaba que los cubanos hubiesen tenido el valor de enfrentarse al coloso del norte, que lucharan contra el analfabetismo hasta erradicarlo, que tuvieran formidables programas de salud para todos, que no hubiese miseria. Todo eso nos deslumbraba y a mí me sigue deslumbrando. Es un ejemplo a seguir. Fue entonces, cuando la Revolución cubana triunfó, que yo empecé a pensar en mi país, en mis países. Antes era totalmente apolítica. Pensaba que era imposible luchar contra el gobierno de los E.U. que protegía a nuestros dictadores. La Revolución cubana me enseñó que eso no era así y desde entonces me interesé más, me vi involucrada cada vez más en los problemas de nuestros países. Mis recuerdos comenzaron a aflorar y de allí nació *Cenizas de Izalco*.

FM | Volviendo a tu larga entrevista con Rafael Varela, en un momento dado te refieres a “una magia que me interesa enormemente y que no deja de darme miedo”. Está claro que no se trata del entendimiento demasiado intelectual que se suele tener de la magia, sino de fuerzas que a veces escapan al control y que, en este sentido, se encuentran verdaderamente con la poesía en su raíz. ¿Cómo influyó esta magia en tu obra?

CA | La magia me ha interesado siempre. En nuestros países tenemos la suerte de vivir rodeados de magia, la encontramos a cada instante. Cuando le dije a Varela que a veces me daba miedo, no me expliqué. Me da miedo cuando por ejemplo siento que un poema no ha sido escrito por mí, sino por alguien desconocido que me lo dictó, que yo soy apenas un instrumento. A veces sueño la primera línea del poema y lo sigo escribiendo. Eso es magia, ¿verdad? Lo llaman el subconsciente. Si es así, para mí es mágico estar en contacto con mi subconsciente que es mucho más rico que yo. Hay un librito mío que se llama *Luisa en el país de la realidad*, donde la magia campea. Luisa es una gitana que se me presenta en sueños desde hace muchos años y dialoga conmigo y me descubre mundos. Ese librito, y *Pueblo de Dios* y *de Mandinga*, que es acerca de Deyá, el pueblo mallorquín donde vivió Robert Graves, están totalmente infiltrados de magia.

¿Qué haría yo sin la magia? Es la raíz de mis poemas. Seguramente sin ella jamás habría escrito y me hubiese secado como una planta sedienta.

FM | Ah sí, eres traductora de Robert Graves. Cuéntame cómo fue conocerlo y la experiencia de traducir su poesía, tan compleja y con tantas referencias mitológicas.

CA | Venía yo una tarde caminando hacia mi casa con la cestita de compras, cuando me encontré a Robert. Nos saludamos y él me dijo que por qué no lo invitaba a una copita de vino, que tenía algo importante que decirme.

Entramos a casa, bajó Bud de su estudio y nos sentamos los tres en la sala con una copita de vino. “Quería contarles”, dijo Robert, “que me acababan de escribir de una editorial española pidiéndome poemas míos para una antología”. Bud y yo nos alegramos mucho; Robert en España era más conocido por su mitología y sus novelas históricas que por su poesía y él ante todo se consideraba un poeta.

“Pero”, continuó Robert, “yo sólo acepto si es Claribel mi traductora”. Yo le di las gracias, pero protesté enérgicamente. Le dije que no me sentía capaz, que a mí me gustaba enormemente su poesía, pero que su estilo y el mío eran muy distintos, que él era de corte clásico y que no, que de ninguna manera.

“Bueno”, dijo, “pues entonces no se publicarán”.

Bud intervino y me dijo que él me ayudaría y Robert dijo que él también si yo tenía alguna dificultad.

Seguí resistiéndome, pero al final acepté con la condición de que yo eligiera los poemas.

Leí cuidadosamente la obra de Robert y elegí 100 poemas. Estuve dos años trabajando en ello. Primero los traducí literalmente, luego los trabajaba para que la música no se perdiera, luego se los mostraba a Bud que me hacía correcciones y sugerencias, y al final se los mostraba a Robert que también me hacía valiosas sugerencias. Así nació el librito que la Editorial Lumen publicó.

Cuando salió publicado ya Robert estaba muy enfermo, pero, sin embargo, cogió el libro entre sus manos, se le humedecieron los ojos y nos apretó las manos a Bud y a mí.

Trabajar en ese libro no sólo significó un reto, sino que también me enriqueció mucho con respecto a muchas cosas, pero sobre todo con respecto a la mitología.

Robert me comunicó una tarde que yo era una hamadriada (espíritu del bosque) y que debía escoger un árbol donde yo habitaría después de mi muerte, pero que nunca le dijera a nadie, ni siquiera a Bud cuál era mi árbol. Así lo hice y tengo tres árboles: uno en Deyá, otro en Santa Ana, El Salvador, y otro más en Managua.

FM | ¿Te gusta traducir?

CA | Me encanta traducir poesía. Lo hago como un ejercicio cotidiano, como un llamado a la musa. Sé que es difícilísimo y nunca he estado

convencida de que mis traducciones sean buenas. Algo les falta, algo, el aroma quizás. He traducido mucho a Emily Dickinson.

Mi hijo, Erik Flakoll, lee chino y me propuso traducir conmigo el Tao. Yo lo traduzco literalmente desde el inglés y luego él, basándose en el chino, corrige mis traducciones. Es un lindo ejercicio y los dos gozamos haciéndolo, sabemos ambos que cada línea del Tao que traducimos, nos enriquece. Qué libro maravilloso.

FM | Leo lo que escribió Nydia Palacios Vivas sobre *Cenizas de Izalco* (1966), la aproximación que traza entre la protagonista de tu novela y Emma Bovary. No sé si estás de acuerdo, y ya me dirás. Pensé en cómo relacionar este libro tuyo con el universo del realismo mágico latinoamericano. También querría saber si conoces *Isla Mágica*, del panameño Rogelio Sinán. Es curioso observar que Panamá es un tipo de zona fantasma, al mismo tiempo desterrado del mapa cultural de América Central y de América del Sur. ¿Ya habías reparado en eso?

CA | Nunca había pensado en el paralelo de Isabel, mi protagonista en *Cenizas de Izalco*, y *Mme. Bovary*. A lo mejor Nydia tiene razón. Son dos mujeres provincianas inteligentes, desdichadas en su matrimonio, que se ponen a soñar.

Leí hace algunos años *Isla Mágica* de Sinán. Recuerdo que me gustó mucho pero no podría hablarte sobre ese libro. Está lejano.

Tienes mucha razón cuando dices que Panamá es un poco una zona fantasma, ni de América Central ni de América del Sur. Ahora se le está incluyendo cada vez más en América Central. Qué bueno. No es justo ignorar a Panamá.

FM | ¿Y cómo te relacionas con las otras artes, Claribel? La música, por ejemplo.

CA | Todos los días o las noches, escucho música. Sobre todo me gusta la música clásica: Bach, Mozart, Beethoven, Haidyn, Schumann, Bela Bartok, por ejemplo.

Gozo con toda la música que me llega hasta el fondo, que me emociona, que me hace salir de mis casillas. El jazz me fascina: Armstrong, Ellington, Bessie Smith, Monk, entre otros.

Me gusta muchísimo también la música brasileña: Villa Lobos, Jobim, Buarque, Veloso. Me encanta el tango: Gardel, Piazzolla; los buenos boleros y *last, but not least*: la ópera. María Callas creo que es mi favorita. La voz humana puede ser maravillosa, como en su caso. Ningún instrumento la iguala.

FM | ¿Y el cine?

CA | Me pasa como con la música. Gozo de todos los films que según yo, son buenos. Si el film no es muy bueno, pero los actores sí, también los gozo. Veo en DVD a Greta Garbo, Marlene Dietrich, Charles Chaplin, musicales de los años cuarenta, en fin. Mientras contesto a tus preguntas pienso, Floriano, que soy una devoradora.

FM | ¿Olvidamos algo?

CA | Creo que no, que me has sacado el jugo. Sólo querría añadir que a lo largo de mi ya larga vida, lo más importante ha sido el amor, el dar y recibir amor. Sólo el que da amor lo recibe acrecentado.

MANUEL DE LA PUEBLA

MEMORIA POÉTICA DE UN PAÍS¹⁰

FM | Dice Francisco Matos Paoli: “Si algo me define es la avidez de conocimiento y el ansia de identificar verdad y belleza como enorme consumación del ser”. En cuanto al poeta Manuel de la Puebla, ¿qué lo define?

MP | La inquietud por la adquisición del conocimiento fue mi pasión dominante desde los dos últimos años del magisterio; más fuerte con los estudios universitarios; pasión que generó en crisis severa. Quería leer y estudiar y no tenía tiempo, sino el que quitaba al sueño y al recreo. No sabía descansar (como me pasa ahora) ni podía hacerlo, tan recargado como estaba de horas de clase. Yo no podría decir como Don Paco que ansiaba identificar la verdad y la belleza como acto de perfeccionamiento; me parecía que la primera (parcial, subjetiva) estaba en mis convicciones y no visualizaba la segunda concretamente. Quería el conocimiento como instrumento de seguridad intelectual. Me definía a mí mismo como una persona llena de lagunas. El vacío que sentía me sofocaba; vacío que con los años ha apaciguado su encono, no porque lo haya llenado con ni siquiera información, sino porque uno se acostumbra a la ignorancia, sea por resignación o por fatalismo. Así que nada de cortarme el pelo unos centímetros como Sor Juana para desafiarme a mí mismo diciendo: tengo que ver tales y cuales cosas antes de que vuelva a crecer. Tengo muchos proyectos que me incitan y mantienen activo y esa es la única medida de la inquietud.

FM | Gracias a nuestra correspondencia y a nuestro intercambio de libros, vengo conociendo un poco más de tu trabajo, Manuel. ¿Qué proyectos llevaste a cabo en los últimos años y cuáles está cumpliendo ahora?

MP | Como la lectura y conocimiento de Francisco Matos Paoli, el poeta mayor de Puerto Rico, no era tarea fácil, por la inmensidad de su obra y mala distribución de la misma, preparé, en 1995, una antología de los poemas más significativos de su poética, por temas. A solicitud de Luzmaría Jiménez Faro, directora de la Editorial Torreozas, de Madrid, hice otra antología de Julia de Burgos. Una tercera de José Martí, para

¹⁰ Manuel de la Puebla [España/Puerto Rico, 1924-2021]. Entrevista realizada en 1998.

conmemorar el centenario de su fallecimiento. Un número especial de *Mairena* dedicado a Sor Juana Inés de la Cruz, conmemorando el tercer centenario, y los números monográficos de *Mairena*, labor enteramente personal: 1) *Imagen poética del Siglo XX*, antología temática, que contiene: la poesía sobre la vida u el destino, en general; seres en soledad, extraños en la ciudad, la guerra, la paz, la voz reivindicativa de la mujer; poesía sobre los niños, indios, negros y marginados; la poesía del SIDA. 2) *Ecología y poesía*, también por temas: la poesía sobre la tierra, la naturaleza, la luz, algunos elementos del *habitat*: la casa, las cosas, el cuerpo, el aire, el agua, los árboles, los animales y la contaminación. En este último caso, en vez de escoger y colocar en sección aparte los poemas sobre la contaminación por el ruido, preferí destacar, como don admirable, el silencio, cuyo aprecio, en su esencia, es privilegio de los poetas y de personas muy sensibles. 3) Otro número monográfico está constituido por unos setenta poemas a la madre. El último número de la revista es una especie de panorámica de la poesía puertorriqueña del siglo XX, con veinte estudios sobre otros tantos poetas; un trabajo sólo posible gracias a la ayuda de algunos de los más allegados colaboradores de *Mairena*: Ernesto Alvarez, Javier Ciordia, Jesús Tomé, Francisco Matos Paoli, Marcos Reyes Dávila, Angel M. Encarnación, Ramón Felipe Medina y Reynaldo Marcos Papua.

FM | Naturalmente que no se puede olvidar tu dedicación a la edición de la revista *Mairena*, durante veinte años, trabajo que me parece el más exigente, en términos de tiempo y energía.

MP | Así es. Al concluir *Mairena* su itinerario estoy anunciando el nacimiento de otra revista para que se inicie con el tercer milenio, la revista *Julia*, dedicada exclusivamente a la poesía como creación, distinta en la presentación y las perspectivas.

FM | ¿Y qué otros proyectos tienes en mente?

MP | Una media docena de capítulos sobre la poesía puertorriqueña de los últimos cincuenta años; una serie de ensayos sobre Sor Juana y el libro *Introducción a la Ecología*. Estoy ayudando, además, a Fredo Arias de la Canal, de México, en la preparación de una antología de la poesía cósmica puertorriqueña, en general, y cuatro individuales, en pleno proceso.

FM | Fernando Charry Lara, al escribir sobre la poética de León de Greiff, se refiere a la poesía como “una experiencia física de la palabra, hasta llegar con ella a sustituir la mezquina realidad cotidiana”. ¿Qué influencia crees que tenga hoy la poesía en esa “realidad cotidiana”?

MP | En esta relación entre la palabra poética y la realidad, creo que se pueden hacer dos grandes apartados –con numerosos grados en cada caso. Por una parte, la poesía muy elaborada, en la que el lenguaje predomina sobre los temas y los asuntos; cuando aquel los arropa, ocultándolos, o los agosta. Es la “poesía de la palabra”, como dijo una vez Borges refiriéndose a la poesía de Góngora. La poesía es un modo de ver, de sentir y de apreciar las cosas. Modo subjetivo por naturaleza, pero que debe ser artístico por la intención, proyección y finalidad. Lo importante en la creación poética es conservar siempre esta conciencia de la faz artística; en ella reside la profesionalidad del poeta. La inspiración llega turbia, máxime cuando es fruto del arrebato o es vuelco del subconsciente por una rampa oblicua.

Creo que la elaboración es necesaria y pienso que son funciones de la poesía aludir a la realidad representada con sus medios y maneras y transformarla. Personalmente corrijo mucho mis textos, suprimiendo del lenguaje abundante todo lo innecesario; cambiando los vocablos muy comunes o gastados. Pero de aquí al paladeo de las palabras, al recargo esteticista (e, inclusive, a la petulancia de estilo) hay un buen trecho. Corregir, sí. La palabra con mesura, sin alejarse de la naturalidad, por aquello de Juan Ramón Jiménez: “ya no la toques más, que así es la rosa”.

En esotro apartado pongo la realidad que aunque sórdida y cruel cuando está alterada por la maldad humana, no me parece mezquina, desde el punto de vista del arte. Es una dimensión ineludible; parte integrante de nuestra vida y sustancia. La realidad externa y la interior. Y solamente en una situación extrema la fruición de la palabra podría sustituirla. Con la poesía tiene muchas formas y muchos grados de relación, desde el calco directo y burdo de ella, hasta la idealización, el esfumado y la sublimación. Lo que lamento desde hace varias décadas es que la realidad se ha metido atropellando y desalojando a motivos y categorías espirituales; degenerando, desestilizando el lenguaje, arte de la poesía. No es el relieve del realismo en el poema lo que censuro, porque hay muchas formas de nombrar las cosas en forma entera y de referirse a las peripecias humanas con sus lacras. Y hay una forma poética de situarse en la cotidianidad, pero detectando “el alma oculta de las cosas”, como quería González Martínez y de emplear el lenguaje familiar, pero al servicio de la visión lírica, transformante. Si el empleo sabio del lenguaje metafórico descubre al verdadero poeta, también el uso del lenguaje familiar, espiritualizado y sobrio, lo califica. Y esta es la diferencia entre el verdadero poeta y los meros usuarios del verso.

FM | En una entrevista a Sylvia Domenech, dice Violeta López Suria: “Cuando comecé a escribir, en la década del 50, sólo existía la radio. La poesía llegaba a través del oído. Había pocos libros”. Creo entonces que

las revistas fueron el gran instrumento de difusión de la poesía en las décadas anteriores, sobre todo para la generación iniciada en el período de las vanguardias de los años 20. Pienso en revistas como *Hostos*, *Vórtice* y *Faro*. ¿Cuál fue la importancia de esas publicaciones?

MP | Violeta López Suria parecía tener una vida muy recogida, encerrada en su pequeño mundo de libros, música y animalitos caseros, pero tenía los sentidos muy abiertos al entorno. Disponía, además, de una gran sensibilidad para responder poéticamente. Entiendo su nostalgia por la década del 50, cuando la poesía era un arte auditivo, gracias a la difusión radial que hacía las veces de una juglaría. Y gracias a los numerosos recitales, las representaciones del teatro clásico, al igual que el teatro poético de Federico García Lorca, Alejandro Casona y Jacinto Benavente. Los poetas formaban parte del ambiente, entre ellos Juan Ramón Jiménez que si ofreció al pueblo de Puerto Rico su prestigio y saber poéticos, recibió en cambio simpatía, reconocimientos y la plaza de “profesor residente” de la Universidad de Puerto Rico. En fechas posteriores, poetas más jóvenes que Violeta han expresado la misma nostalgia, aunque extendiendo el tiempo recuperado en el verso, más de una década; como es el caso de José Luis Vega con *Tiempo de bolero* y Andrés Castro Ríos con *Crónica escrita para ser cantada*.

La secuencia de la radio en lo que a la difusión de la poesía se refiere está en las páginas de las revistas. Jesús Tomé destaca su importancia diciendo que son como el termómetro cultural de un país, y tiene razón en parte. Esas revistas aparecen en tiempos de efervescencia; de inquietud espiritual, de afirmación o de polémica sobre arte y literatura; no importa la vida efímera de muchas de ellas. Y desaparecen o escasean en tiempos anodinos, frívolos o materialistas, como el que hoy nos toca vivir. En poesía, la presencia de las revistas se siente hoy más necesaria ya que los otros medios, radio, TV y prensa, la tienen en olvido. En la década del 20, periódicos como *El Imparcial*, *Puerto Rico Ilustrado* y *La Democracia* tenían sus páginas abiertas a los poetas. Bastaría el ejemplo de Evaristo Ribera Chevremont que al regresar de España con el entusiasmo por los movimientos de vanguardia publica una serie de ensayos en el *Puerto Rico Ilustrado* sobre la nueva estética y dirige en *La Democracia* una página para la exposición de las nuevas corrientes intelectuales, a la vez para los poemas afines a ellas. En esa atmósfera tan propicia a las letras y las artes surgen semanarios como *Poliedro*, censuarios como *Los Seis*, *Alma Latina* e *Índice*, y revistas de periodicidad y duración variables, órganos de los distintos *ismos*. *Faro* y *Vórtice*, por ejemplo, fueron portavoces del Noísmo, al igual que *Hostos*, que la siguió, las tres de vida breve. El espacio de las revistas era una alternativa del ofrecido por los periódicos. Cuando unas

cesaban, la publicación de poesías seguía en las páginas especiales o suplementos de los otros. Lo importante es señalar el espíritu de renovación que las caracterizaba, con la proclama de libertad, el sentido de réplica abierta e inclemente a la vieja poética y su tono de suficiencia, humor, burla e ironía. Lo más llamativo de su estilo, lo más firme del afán innovador, residía en la creación de imágenes; en las metáforas deslumbrantes o caprichosas que en muchas ocasiones exhibieron. A mí entender las revistas de mayor duración y significado del momento fueron *Índice* y *Alma Latina*. La primera por el sentido de profundización en el espíritu nacional, la independencia con respecto a cualquiera de los *ismos* de la época; por su razón de ser, más afín a los elementos unificadores que a las diferencias. La importancia de *Índice* hay que medirla en el ámbito cultural puertorriqueño. Más que revista literaria es una palestra; más que un “índice”, una empresa para indagar, descubrir, afirmar y defender lo más raigal y propio, contenido en la historia, la lengua y la cultura del país.

La revista *Alma Latina*, aunque de interés general, cumple un papel importante en la renovación literaria. En ella sobresalen: la atención a lo hispánico, con el deseo de comunicación entre los distintos países que constituyen este concepto, y la exposición del Atalayismo –el movimiento de vanguardia más importante de la Isla– como una categoría que define la poesía, el arte y la filosofía de vida. El interés por la poesía adquiere continuidad en la sección denominada “Poetas de última moda”, después “Antología nudista de vanguardia y finalmente: “Poemas nuevos”. Si en *Alma Latina* no se logró la imagen completa del movimiento, en ella, por lo menos, los poetas se movieron con comodidad y se afianzaron.

FM | Siguiendo la tradición de las revistas literarias, en las décadas del 60 y el 70, por ejemplo, encontramos *Guajana*, *Mester*, *Palestra*, *Ventana*, *Zona*: *Carga* y *Descarga*, entre otras. Cuando fundaste *Mairena*, en 1979, tenías ya todo un ambiente favorable a este tipo de publicación. ¿Qué te animó a esta aventura editorial?

MP | Creo que se puede hablar legítimamente de una tradición de las revistas puertorriqueñas. Con respecto a las anteriores, las que Ud. enumera nos sitúan tres décadas después. Es decir, que de intentar un itinerario completo, tendríamos que recordar no menos de quince revistas; unas de iniciativa privada, otras de instituciones. En conjunto, forman un espectro muy interesante de la literatura puertorriqueña. En ese período surgieron *Ámbito* y *Brújula*, por ejemplo, ambas nacidas en 1934, dedicadas a varios géneros, cerradas en 1937; *Ínsula* (1941-43) que fue el órgano del movimiento Integralista; *Artes y Letras* (1953-59), calificada “Censuario de cultura”; *Asomante* (1945-70), revista de la Asociación de Mujeres

Graduadas de la Universidad de Puerto Rico, dirigida por Nilita Vientós Gastón durante veinticinco años hasta que la Asociación la destituyó por diferencias en la orientación; hecho que dio paso a la revista *Sin Nombre* (1970), que la licenciada Vientós condujo hasta 1984. *La Torre* surgió a iniciativa del rector Jaime Benítez en 1953 y ha sido reflejo de los trabajos investigativos y de creación de la Universidad de Puerto Rico y de destacados intelectuales del mundo hispánico y de otras literaturas. Aún sigue editándose.

En las décadas del 60 y del 70, las revistas literarias son reflejo de la gran efervescencia política y cultural; contribuyendo, al mismo tiempo, a formar un ambiente de búsqueda y defensa de la identidad nacional, ambiente político-social-literario que sobrepasa lo meramente poético-*revisteril*. *Mairena* no llegó en ese momento aprovechando el florecimiento previo de las publicaciones, sino al contrario, tratando de atenuar el vacío de las mismas. Años antes de 1979, las revistas nombradas y algunas más, *Prometeo*, *Nosotros*, *Visiones* y *Bayoán*, se habían llamado a silencio. Me pareció, pues, urgente, la necesidad de crear un espacio para la poesía como creación; también, para la crítica poética.

Hasta mediados de los 60 se repetía que la literatura puertorriqueña estaba en crisis, salvo la poesía, considerada siempre como el género más sobresaliente en cantidad y calidad. Ahora éramos testigos del crecimiento de la narrativa, el ensayo y el teatro. El *boom* literario hispanoamericano copó el interés general de editores y lectores y la atención particular de profesores y de críticos. Los escritores puertorriqueños se sumaron a la evolución y al éxito, mientras la poesía, en términos de lectores, críticos y acogimiento editorial, fue marginada. El ambiente no le era favorable. Y eso mismo hacía más necesaria una publicación para poner la poesía en el lugar que le correspondía. Porque peor que la marginación por causa del éxito de los otros géneros, era desalojarla de la vida por la fuerza destructora del materialismo rampante. Era necesario ofrecer un frente de reivindicación; mostrar la poesía como un valor en sí misma, una muestra del espíritu; digna, como tal, de todo respecto y simpatía. *Mairena* tenía que dar este testimonio.

Si yo alguna vez dije (en el Congreso Internacional e Poetas de Madrid, en 1982, por ejemplo) “que había que recuperar el antiguo esplendor de la poesía”, pensaba más en el rescate de los lectores que en la modificación intrínseca de la poesía. Por eso, desde el primer número he venido repitiendo que “*Mairena* es una revista dedicada exclusivamente a la poesía –creación y crítica– pero no precisamente para poetas y especialistas”. *Mairena* salía en búsqueda de los lectores abandonados por los poetas – desde las escuelas de vanguardia–, los poetas puros, los de poesía hermética o los otros del lenguaje surrealista, caótico o ilegible.

Personalmente he entendido siempre que deben existir todas esas variantes de la poesía. Los poetas, revistas y libros de avanzada; exploradores y experimentadores. Pero por consideración a los lectores, la actitud vanguardista no entraba en las miras de *Mairena*. La revista era, por otra parte, una publicación de proyecciones universales, en el tiempo y en el espacio; animada por un espíritu de sencillez, propicio para crear el ambiente de convivencia. En esta misma proyección, no quiso someterse a ideales ni a programas políticos; fijando con esto una postura que hoy nos parece muy fácil pero no en 1979, en el espacio densamente politizado.

Era asimismo urgente, además de la creación del espacio para la poesía y los poetas, el movilizar la poesía; extenderla dentro de Puerto Rico y llevarla más allá de sus playas. Dar a conocer la poesía puertorriqueña en el mundo hispánico, estableciendo a través de ella un intercambio de conocimiento y de amistad. Había en la salida, también, voluntad de servicio.

FM | El “Editorial” de *Guajana* # 2 (1966) afirma: “Crear en Puerto Rico es más que solamente crear. Aquí significa alimentar la cultura nacional, que resiste heroicamente a la acometida del poderío extranjero en todas sus manifestaciones”. Lo que resultó a partir de entonces fue un panfletarismo reductor, una sumisión del arte al mero enfoque político. ¿Hasta qué punto *Guajana* no habría significado un retroceso en lo tocante a las conquistas del movimiento transcendentalista de la década anterior?

MP | Aunque la poesía puertorriqueña siguió a la par de la poesía hispanoamericana, en los cambios temáticos y en las evoluciones intrínsecas de la misma, para entender la actitud crítica de los poetas hay que tener en cuenta también la situación política, especial, de la Isla, que marca todas las formas de su cultura. Los entonces jóvenes poetas agrupados en torno a la revista *Guajana* (en una misma línea de toma de conciencia y compromiso que los de *Mester* y *Palestra*) evolucionaron rápidamente hacia una militancia radical, evidenciada en los poemas y en los artículos editoriales. Asumieron, como primera función de la revista, la creación de un frente de lucha patriótico, para defender y acrecentar la cultura puertorriqueña. Y aparte de que la década del 60, época de agitación política y social, y de que el ambiente general contestatario de Occidente era propicio para despertar la poesía política, los puertorriqueños tenían ejemplos muy próximos entre sus poetas: el de José de Diego, de comienzos de siglo, a quien ellos habían homenajeado con un número especial de la revista, implicaba un compromiso con la historia, y el ejemplo de los poetas –vivos aún– perseguidos y encarcelados por la afirmación de sus ideales independentistas: Juan Antonio Corretjer,

Francisco Matos Paoli, Clemente Soto Vélez y José Enamorado Cuesta. Como modelo fue también Hugo Margenat, que, al fallecer prematuramente a los 23 años, en 1957, con una obra madura e incitante, se convierte en el precursor del movimiento.

Causas externas y motivos más próximos inspiran esta poesía: la revolución cubana, los movimientos de emancipación de los países hispanoamericanos; la intervención de los marinos norteamericanos en Santo Domingo; la guerra de Vietnam; el fallecimiento de Pedro Albizu Campos, fundador del Partido Nacionalista Puertorriqueño; la celebración del plebiscito sobre el *status* en 1967 y la conmemoración del centenario de la Revolución de Lares en 1968; la penetración de la doctrina marxista en las artes, las letras y programas sociales. A estas motivaciones habría que añadir otras igualmente acuciantes: las luchas universitarias y los conflictos con el servicio militar obligatorio; la captación de los inmediatos deprimentes: la falta de conciencia en la ciudadanía, la carencia de ideales superiores, la indiferencia; el conformismo, la búsqueda y apego a las ventajas materiales; el discrimin racial y la injusticia.

Así se entiende la preocupación de los editoriales de las revistas y el sentido que los poetas imprimen a la poesía. Crear para ellos es sostener la cultura como un modo de ser del individuo y de la nación; la obligación de jugarse en la defensa de los rasgos que identifican a todos como puertorriqueños; en la defensa de la cultura asediada por muchos flancos.

Para ellos como para Gabriel Celaya, la poesía es “un arma cargada de futuro”. La consideran como una palestra. Como el lugar en el que pueden dar la batalla contra lo que llaman irónicamente “las tres divinas personas de la poesía colonizada puertorriqueña”: el idealismo, la enajenación y la metafísica. Quieren desmitificar, situar al poeta en la calle, en la vida cotidiana y lo popular. Creen en el amor. Estiman la tradición. Pretenden ser fieles a su tiempo y quieren descubrir la verdad histórica para realizarla. Lo único –observan– es que la rosa está chamuscada de pólvora y oliente a sangre, y eso determina su poética.

Así se entiende también el énfasis que se da al contenido, al sentido colectivo de la voz, al tono de denuncia o de crítica y a la agresividad del lenguaje.

¿Sumisión del arte al enfoque político? No siempre. El valor artístico pasa sin duda por un riesgo, mayor que en otras formas; riesgo que ni Pablo Neruda supo salvar siempre. Peligro sí; no necesariamente rendición de la sustancia artística, que se puede mantener en muy diversos grados.

Por tratarse de una forma poética distinta, creo que no se puede hablar de retroceso. El movimiento transcendentalista puertorriqueño, aunque nacido con una actitud muy pura y serena; y aunque sus principios –por ser más universales– perduraran más tiempo que los de otros movimientos poéticos, su resonancia e influencia no fueron tan notorias. Y si estuvieron

muy bien en cuanto a la afirmación de los valores humanísticos, el enfoque metafísico y cierto tono de angustia y desencanto no encajaban en el nuevo programa, idealista en lo político y pragmático en lo filosófico. Más todavía: en la historia de la poesía ha habido siempre movimientos de ida y vuelta; de acercamientos y de choques; de grandes subidas, a veces, hacia lo apolíneo, y graves descensos, en otros casos. Lo importante es que podamos reconocerla en cada etapa.

FM | Hay una tendencia de los puertorriqueños insulares de rechazo a la poesía hecha por los puertorriqueños residentes en los Estados Unidos. Entre éstos menciono a Manuel Ramos Otero, de quien el ensayista Rubén González, en su excelente estudio *Crónica de tres décadas* (1989), sitúa *El libro de la muerte* entre “los tres o cuatro libros más importantes publicados en los años 80 en Puerto Rico”. ¿Cuáles son las razones del rechazo arriba apuntado y qué piensas de la poesía de Ramos Otero?

MP | La poesía escrita por algunos puertorriqueños residentes en Estados Unidos (llegados cuando eran niños) o hijos de exiliados puertorriqueños, nacidos en Estados Unidos, constituye un capítulo interesante desde el punto de vista cultural, dentro del enfoque artístico literario y del sociológico. Es una poesía relativamente joven –empieza en la década del 60. Se la conoce con el nombre de poesía “niuyorriqueña” o “neorriqueña” y la gran diferencia con la poesía de la Isla es la lengua utilizada. Los autores de este grupo escriben en inglés o son bilingües o utilizan el “spanglish”. La lengua utilizada es un criterio fundamental, en litigio con la voluntad de los que quieren pertenecer a la comunidad puertorriqueña y el deseo de ser incorporados a su cultura. En la Isla la aceptación de los mismos no es unánime. Están por una parte los que de manera tajante rechazan esa poesía; no la aceptan como un apéndice de la literatura insular y ni siquiera como modalidad, aún admitiendo que, en sí misma, sea una forma de sentir y expresar lo puertorriqueño. Creen que su espacio está en la literatura inglesa. René Marqués, dramaturgo, ensayista y cuentista, es un ejemplo de esta actitud.

En frente se encuentran los que no solamente la aceptan, sino que la defienden, como es el caso de Pedro López-Adorno, puertorriqueño, poeta, profesor universitario en Nueva York, autor de un excelente libro titulado *Papiros de Babel. Antología de la poesía puertorriqueña en Nueva York*.

Pero antes de referirme al razonamiento de defensa que hace en el prólogo, como primera cuestión debo señalar que en la antología, de cincuenta y cuatro autores, el 87% –exiliados cuando ya estaban formados– escriben en español (algunos son figuras relevantes de la poesía puertorriqueña, como Clara Lair, José I. de Diego Padró, Calente Soto

Vélez, Graciano Miranda Archilla, Julia de Burgos, José Emilio González etc.). Entran en la selección sencillamente porque residieron en la gran ciudad. La inclusión suya en la literatura nacional no la cuestiona nadie. Es el caso de Manuel Ramos Otero por quien Ud. pregunta, caso que voy a considerar más adelante.

López-Adorno sitúa a los “niuyorricans” dentro de la literatura puertorriqueña (y por ende de la hispanoamericana) porque es una muestra de la identidad nacional en el exilio, precisamente por la pluralidad social, política, económica, cultural y lingüística. Porque, a pesar de los niveles polifónicos, hay un hilo conductor y revelador de la puertorriqueñidad. Sugiere que a los que escriben en inglés se los lea en traducciones al español, tal como sucede en esta antología. (En una sección final aparecen los poemas escritos originalmente en inglés.)

El hilo de identidad se advierte en la liberación e los autores frente al “impacto de la transculturación, asimilación y marginación” de que son víctimas. Sostiene el prologista que para los que usan el español, el idioma es un símbolo de resistencia; mientras que los que se expresan en inglés usan esta lengua como subversión idiomática, para luchar contra los prejuicios y censuras de la cultura dominante. Gracias a ese hilo relevante, conductor de la identidad es posible la reunión de estas voces, las de esta “babélica” experiencia poética polifónica. Apoyado en este criterio, López Adorno argumenta contra el nacionalismo unidimensional y contra los que enmarcan la poesía en compartimientos inflexibles. Propone, en cambio, que se destaquen los elementos que unen y no los que separan; como forma de minar la resistencia y poderío de la cultura dominante, la norteamericana; como un proyecto, también, de rescatar del olvido la sustancia del ser puertorriqueño en el exilio.

La imagen del inmigrante puertorriqueño se asocia generalmente con la clase trabajadora y pobre; la formada por la afluencia masiva de trabajadores puertorriqueños a Estados Unidos, antes de la industrialización de la Isla y el consiguiente progreso económico en ella; grupo acrecentado por la salida posterior de muchos otros trabajadores, estudiantes y profesionales, atraídos por razones muy diversas. Se habla de más de cuatro millones de puertorriqueños en el “otro lado”; más que los que viven en la Isla superpoblada, con unos 3.8 millones de habitantes.

A los de aquí y a los del otro lado les identifica la nostalgia y el apego sentimental a lo nacional, por encima de algunas marcas y matices que los particularizan, como las influencias del ambiente, con las costumbres, personas y circunstancias; las respuestas personales a un medio distinto; la visión de mundo formada con distintas perspectivas.

Hace un par de años la Universidad de Puerto Rico ofreció una serie de encuentros –en varios de sus recintos– con cuatro escritores puertorriqueños radicados en Estados Unidos. Víctor Hernández Cruz,

poeta y cuentista, autor de una obra publicada en inglés, traducida a cuatro lenguas europeas, empieza ahora a escribir en español desde su retorno en 1989. Aclara: “nunca perdí el sonido y el ritmo del español”. Se siente influenciado por William Carlos Williams, hijo de madre puertorriqueña, un poeta que originó un cambio notable en la poesía norteamericana. Hernández Cruz dice con humor que está como en el limbo; no es aceptado en Puerto Rico por escribir en inglés ni es poeta norteamericano por no estar radicado en Estados Unidos.

La obra de Tato Laviera es la más típicamente “niuyorrican”, por no decir excéntrica. Mezcla cinco modalidades lingüísticas: inglés, español, *spanglish*, la forma bilingüe y el “mixturaio”. Su poema “Niuyorrican” aclara la lucha contra el rechazo y el carácter oral de la poesía.

Yo peleo por ti Puerto Rico, sabes. Yo me defiendo por tu nombre, sabes. Entro a tu isla, me siento extraño, sabes. Entro a buscar más y más, sabes. Pero tú con tus calumnias me niegas tu sonrisa, me siento mal, agallao, yo soy tu hijo, de una migración pecado forzado. Me mandaste a nacer nativo en otras tierras porque éramos pobres, porque tú querías vaciarte de tu gente pobre. Y ahora regreso con un corazón boricua, y tú me desprecias, me miras mal, me atacas mi hablar mientras comes McDonalds en discotecas americanas. Y yo no pude bailar la salsa en San Juan, la que yo bailo en mi Barrio llena de todas tus costumbres. Así que si tú no me quieres, yo tengo un Puerto Rico sabrosísimo en que buscar refugio en Nueva York y en muchos otros callejones que honran tu presencia preservando todos tus valores, así que, por favor, no me hagas sufrir, sabes.

Judith Cofer Ortiz es el ejemplo de una escritora nacida en la Isla y criada en Estados Unidos que debe la esencia de la puertorriqueñidad a su madre, según declara. Es poeta, cuentista y profesora universitaria, autora de obras muy difundidas.

Juan Flores, autor entre otras obras, de un libro de ensayos sobre la identidad puertorriqueña y director del Centro de Estudios Puertorriqueños en Nueva York, sostiene que la frontera es una fuente de innovación y de identificación cultural; un espacio que no le pertenece a nadie, sino que se nutre de la pluralidad.

Habría que añadir, al menos, los nombres de otros poetas “niuyorricans”: Pedro Pietro, Miguel Algarín, Sandra María Estévez, José A. Figueroa, Martín Espada y Louis Reyes Rivera.

FM | Todo esto es importante destacar, sí, pero... ¿y qué decir del caso particular de Manuel Ramos Otero?

MP | La poesía de Manuel Ramos Otero no se puede leer con

indiferencia. Tiene capacidad para sacudir a los lectores por la carga inusitada de sinceridad; por la crudeza de los conceptos y del vocabulario. Puede, inclusive, dividirlos en dos bandos: quienes la aceptarán entusiastamente por sus ímpetus y rebeldías, como un desafío a la sociedad y un deseo de apertura total en la literatura. Al igual que sus cuentos y novelas, la poesía responde a una voluntad expresa de crear inquietudes y a la necesidad psicológica, exagerada, de manifestarse. Responde a una condición personalísima de ser hombre y poeta; de encararse con el mundo, desafiante. Es poesía eminentemente autobiográfica.

Desde la furia interior que lo caracteriza, destruye muchos estereotipos. Se entusiasma por los nuevos modelos, lenguajes y estructuras; desafía a la ética tradicional; a las leyendas y costumbres, y al silencio mismo. Él mismo dijo, en una entrevista a Jan Martínez, en el periódico *El Mundo* (10/11/1985): “Si mis textos son violentos se debe a que la agresión externa genera de alguna manera la agresión interna del texto; también hubo un momento en que ya no valía tenerle miedo a las palabras porque un escritor no puede tenerle miedo al mismo barro con que se expresa.”

Y el crítico español, Jorge Rodríguez Padrón, en el mismo periódico, años después (08/10/1990), así escribió acerca de Ramos Otero: “Iracible. Explosivo. Apasionado. Tormentoso. Nunca neutral. Siempre en los extremos. Al borde, al margen, subterráneo, temerario, irreverente. Sacrilego, blasfemo, valiente. Para Manuel Ramos Otero su vida era como el desfile de sus propios personajes por su propio filo de la navaja.”

FM | En un libro sobre Francisco Matos Paoli, el crítico Javier Ciordia Muguerza, observa la ausencia de poetas puertorriqueños en una antología de la poesía hispanoamericana organizada por el español Jorge Rodríguez Padrón y la poca representatividad de esta poesía en el caso de una antología preparada por el peruano Julio Ortega. Agrego ahora otro caso: la total falta de mención de la poesía puertorriqueña en una antología firmada por el colombiano Juan Gustavo Cobo Borda. ¿A qué atribuyes estas ausencias o lecturas insuficientes de la poesía de tu país en el resto de América hispana e incluso en España?

MP | A la indiferencia o negligencia de parte de los puertorriqueños y al desconocimiento y descuido de los antólogos atribuyo esta situación. Aquí no existe todavía un sistema de distribución internacional del libro puertorriqueño. Ni por parte de las editoriales oficiales –las del Instituto de Cultura Puertorriqueña y de la Universidad de Puerto Rico– ni por parte de las editoriales comerciales. En general (salvo una media docena de autores que han editado o coeditado con casas de México, Argentina u

otros lugares) los libros no están valorados como producto comerciable. Ni dentro de la Isla; mucho menos en el exterior. El cambio de la moneda en la mayor parte de los países hispanoamericanos no favorece este comercio, pues resulta desfavorable para ellos. Las ediciones son puramente para el consumo interior, reducidas a tiradas de 500 ó 1.000 ejemplares (hablamos de libros de literatura, no de textos para escuelas o universidades).

El mérito mayor reside en la voluntad y esfuerzos de los propios autores. Fuera de esto, la iniciativa mayor que se puede consignar es la participación de algunas casas editoras en las ferias internacionales de Guadalajara (México), de Colombia y Nueva York y la celebración de dos ferias internacionales en Puerto Rico (1997 y 1998), organizadas por José Carvajal y su esposa la poeta Dalia Nieves Albert.

Admitiendo el respetado por ciento de inercia y de omisión por parte de todos en este asunto, creo que todavía nos alcanza la amonestación del pensador Antonio S. Pedreira en la década del 30, cuando decía: “Tenemos que desistir del voluntario abandono de lo nuestro para acabar con el desdén y la indiferencia con que nos mira el mundo”.

Y para los estudiosos y antólogos de la poesía contemporánea les vienen muy bien estas palabras que Marcelino Menéndez y Pelayo escribió hace casi un siglo (a Jorge Rodríguez Padrón por la omisión total de autores puertorriqueños en su antología; igual y peor el caso de Juan Gustavo Cobo Borda, porque ha estado en Puerto Rico. Julio Ortega reduce a sólo tres autores la representación puertorriqueña.). Porque no se conoce no se promueve y porque no se promueve no se conoce la excelente poesía puertorriqueña. Hoy, como ayer hay que decirlo con la gran voz de don Marcelino:

El país que... tiene derecho a ser juzgado por lo que realmente vale, y a ocupar en la literatura americana el lugar que hasta ahora con evidente injusticia se le ha negado en todas las colecciones generales formadas en las demás regiones del Nuevo Mundo.

CARLOS GERMÁN BELLI

PRECIOSOS MISTERIOS DE LA EXPERIENCIA POÉTICA¹¹

FM | Conquista de lo maravilloso, fuente de conocimiento, iluminación en estado puro, la poesía se caracteriza finalmente por una verdadera avidez por lo desconocido, exaltación perenne del asombro de vivir. Por ser la más intensa aventura del espíritu humano, en ella se definen amor y libertad, se funden lo visible y lo invisible. René Char la considera “un entendimiento con lo inesperado”. Y de Nietzsche extraemos esta brillante máxima: “Escribe con sangre y así aprenderás que la sangre es el espíritu”. En cuanto a ti, ¿cómo te toca la poesía?

CGB | Estoy de acuerdo con Ud. de que la poesía es la aventura espiritual más intensa. Su práctica a la postre ha enriquecido mi connatural religiosidad. En virtud de la poesía voy de la fe cristiana al tantrismo, y quizás en adelante hasta la ruta del Islam. Pero, en la realidad de los hechos, asumo la poesía para siempre a partir de un propósito sencillo, como un medio de socorro existencial, esto es, como ejercicio catártico para disipar las angustias en este valle de lágrimas. Más o menos fue así el comienzo. Luego, poco a poco, descubro el regodearse en el texto, que es el placer infinito de escribir como una boda de la pluma y la letra. Finalmente, lo que ya manifestaba antes: por el ejercicio de la poesía lo visible se convierte en una vía a lo invisible. Creo que en cierta manera así lo postulaban dos insignes simbolistas: allá, en París, el pintor Odilon Redon; acá, en Lima, el poeta José María Eguren. Comulgo con las ideas de ambos.

FM | De acuerdo con José Lezama Lima, “las influencias no son causas que engendran efectos, sino efectos que iluminan causas”. A través de este prisma, de esta visión mágica, iluminada, del poeta cubano, ¿qué libros (o incluso qué autores) impregnarían tu poesía? ¿Consideras tu obra poética como continuación de alguna otra?

CGB | Quisiera escribir en un estilo neorrenacentista. Hoy éste es mi deseo, que, estimo naturalmente inalcanzable. Quisiera escribir con “una imperialista rabia de precisión”, según manifestaba Salvador Dalí, superando el “americano complejo de inferioridad”, que al decir del poeta argentino César Fernández Moreno nos impide ser como somos. Las causas específicas de mi actual interés literario están en el *Cancionero* de

¹¹ Carlos Germán Belli [Perú, 1927-2024]. Entrevista realizada en 1989.

Petrarca y, dentro de esta perspectiva, los versos de Garcilaso, por ejemplo. Hasta aquí nunca me he puesto a pensar si lo que hago es continuación de una obra ajena (tal vez en adelante rumiaré dicha idea). Lo que puedo reconocer es que en mi discurso poético –osaré llamarlo de esta manera–, sustentado mayormente en endecasílabos y heptasílabos, veo a veces, ante mi asombro, que reaparecen frases, ideas fijadas concebidas años atrás.

FM | Tu primer libro fue publicado en 1958. A él le siguieron otros diez. ¿Sería posible hoy un balance de esos treinta años de actividad poética? ¿Qué te ha dado la poesía?

CGB | Me resisto a hacer balances, porque esto tiene el sabor de la cuenta final, que prefiero sea aplicable al actual fin de siglo y de milenio, pero no para mí. Por cierto, sí tendría que reconocer que la poesía principalmente me ha dado la posibilidad de estimar que la vida es un misterio no para solucionarlo sino para vivirlo; y, además, la poesía como un acto socorrido, más que catártico –a lo cual aludí antes–, ahora como un acto de compensación, de desquite absoluto. Como apreciará Ud., a estas alturas de la entrevista, todo lo reduzco siempre a lo mismo. A la verdad, no me preocupa, porque en el fondo es éste mi modo de ser.

FM | ¿Te sientes perseguido por algún tema en particular? ¿Cuáles son las preguntas más insistentes que Carlos Germán Belli se viene haciendo a sí mismo en el transcurso de todos estos años?

CGB | Lo autobiográfico es mi principal fuente temático, como tal vez le ocurra a todos. Pero, acaso, la propia forma es lo que más me ha obsesionado. Por ejemplo, tratar de enseñorearme de los endecasílabos, o las sextinas, o ampliar gradualmente el molde de las canciones. Probablemente, más que algún tema en particular, la forma poética es lo que mayor atracción ha ejercido en mí.

FM | ¿Podrías hablarnos de tus relaciones con el Surrealismo?

CGB | El crítico rumano Stefan Baciu me definió como “parasurrealista”, lo que en realidad me halagó. Por otra parte, en el nivel de las relaciones personales, conservo siempre un recuerdo muy especial de Aldo Pellegrini –poeta y médico–, a quien conocí en Buenos Aires pocos años antes de su muerte. Pellegrini es uno de los más notorios difusores de este movimiento en el ámbito iberoamericano. En cuanto a mi aproximación al Surrealismo, acerca de lo cual Ud. me pregunta, ha sido más bien instintivamente e incluso de modo contradictorio. Recuerdo que

mi biblioteca juvenil era de índole vanguardista, esto es, libros mandados a pedir desde Lima, casi al instante de su aparición en París. Eran mis días de empleado público, y hoy me veo como un amanuense semidoccto, aunque afanoso por entender las arduas cuestiones surrealistas. Creo que tal afán me enriqueció con las ideas de lo maravilloso, el azar objetivo, el humor negro, la admiración por la pintura de Dalí, Magritte y Tanguy; y, sin duda, me sensibilizó en el lirismo de la materia. Pero, a la vez, me afinó paradójicamente la visión de la vida con sentido trascendental.

FM | En tu participación en el Coloquio Internacional de Madrid (organizado por el Congreso para la Libertad de la Cultura, 1963), el poeta portugués Mario Cesariny declaró que “aunque prestadas las debidas honras a la cronología y a la historia, el Surrealismo permanece como la expresión más joven de la esperanza y de la dignidad de una literatura de nuestro tiempo”. En plena agonía de este siglo, ¿harías tuyas las palabras Cesariny, refiriéndolas, desde luego, a la literatura peruana?

CGB | En este fin de siglo creo distinguir el espíritu surrealista en algunos de los pintores peruanos más importantes. Igualmente en el campo de la poesía. Los indicios de esto último podría ser la devoción de las generaciones recientes por aquellos escritores peruanos de épocas anteriores asociados al espíritu de ese movimiento. Tesis, epígrafes entresacados de sus versos, en suma, un interés generacional como si la expresión de la modernidad debiera tener lo que señala el poeta Cesariny.

FM | El apogeo de la modernidad trajo consigo (o nos emperramos en esto, extraña inercia parida por la perplejidad) la ruptura de la conexión entre cultura y vida común. El artista moderno oscila entre el adiós final a la ética y el juramento (secreto) al nihilismo. ¿Te consideras como protagonista de tu arte y del pensamiento de la época en que vivimos? ¿Crees (todavía) posible pensar el poema como creación de la comunidad, fusión entre realidad e imaginario de una colectividad?

CGB | Es una pregunta que va al grano. No podría responderle ahora en las postrimerías de siglo y milenio. Pero, si aceptáramos que es el fin de la modernidad y que hoy se está produciendo la vuelta a la alta tradición, que caracteriza –no sé si me equivoque– lo que se llama la “posmodernidad” o “posvanguardismo”, en esta específica coyuntura sí me identifico. En cuanto a la última parte de su pregunta, siempre he estado metido en mis adentros, y en consecuencia nunca me he puesto a pensar que la poesía pueda ser el resultado de la fusión entre realidad e imaginación colectiva. Sin embargo, en este momento, me pongo a pensar que nuestro reino interior es sólo parcela de un reino mayor, que pertenece

a todos. La pequeñita alma individual está unida a la infinita alma colectiva. El sueño propiamente dicho, los mitos, las tradiciones orales, las frases proverbiales son patrimonio de la humanidad, y no cosa exclusiva del tipo ensimismado y solitario. Todos somos hijos de Adán, todos somos vecinos del mismo mundo.

FM | Dice Marcuse: “A mí me parece que la cabeza de Medusa es el símbolo eterno y más adecuado del arte: el terror como belleza; el terror recogido en la forma gratificante del objeto magnífico”. ¿Qué piensas sobre esto?

CGB | Creo que es la mitad de la verdad. Recién a estas alturas de mi vida, en estos días, estoy leyendo los *Cantos de Maldoror* (quizás cumplí fielmente el consejo del maestro Darío de no leer estas páginas cuando joven). Finalmente, las leo con una mezcla de admiración y miedo cerval. Creo que es el arte bajo el signo de Medusa; pero no es todo. Porque, además de Lautréamont, está San Juan de la Cruz; además del Bosco, Fra Angélico.

FM | ¿Qué te queda por decir?

CGB | Solamente debo añadir que tengo nostalgia de mi inveterado laconismo. Porque la aventura espiritual mejor hay que mantenerla en secreto. Mejor pasar en silencio por el mundo, y que nuestros versos hablen por nosotros.

LUDWIG ZELLER

EL SURREALISMO EN LA MESA¹²

FM | He observado en algunas oportunidades cierto prejuicio en la lectura del libro *Surrealismo en América Latina* de Stefan Baciú. En la *Antología de poesía surrealista latinoamericana* se puede verificar cierta contradicción en cómo se entiende si los poetas poseían o no vínculos directos con el Surrealismo. Ejemplo de esto es la inclusión de Antonio Porchia al mismo tiempo que se deja fuera a Juan Sánchez Peláez o a Ludwig Zeller. Es igualmente indefinible la inclusión, en el caso chileno, de Huidobro como precursor, al mismo tiempo que se desconoce la presencia dentro del Surrealismo de la obra de Rosamel del Valle, situándolo simplemente como francotirador (“nunca formó parte del grupo, o de una corriente o una generación”). ¿De qué manera acompañaron ustedes el proceso de preparación de la antología?

LZ | Ante todo fuimos nosotros quienes publicamos por primera vez en castellano, en la revista *Casa de la Luna* de Santiago, en 1970, un artículo de Baciú sobre Surrealismo en América latina, traducido por Susana Wald.

El problema de Baciú es que era temperamental y le molestaba mucho que uno no contestaba las cartas mientras él podía hacer una o dos al día. Creo que es la única razón por la que no me incluye en la primera antología, porque él conocía perfectamente las cosas que estábamos haciendo en *Casa de la Luna* y conocía la relación que teníamos con los integrantes de *Mandrágora*, y sabía que nosotros hicimos la gran exposición de “Surrealismo en Chile” en 1970. Yo mismo le he dado datos en varias cintas magnetofónicas que le he enviado a Hawái, ya que él no había estado nunca en Chile.

Creo además que la misma gente de *Mandrágora* (ver el N°7 hecho por Enrique Gómez-Correa) decían que el único que merecía estar incluido en el Surrealismo dentro Chile era Rosamel del Valle, de quien reproduce un corto fragmento poético.

Yo creo en cambio que Rosamel del Valle ha hecho una gran obra creativa muy cercana a los planteamientos del Surrealismo. Por lo demás, Rosamel del Valle y Braulio Arenas se recordaban de cuando habían revisado periódicamente material de la Librería Francesa tratando de ubicar textos de los surrealistas.

Cuando uno ve en conjunto la obra poética de Rosamel, que es enorme, a pesar de los reveses de la vida que le han tocado, no puede sino tener una

¹² Ludwig Zeller [Chile, 1927-2019] [Participación de Susana Wald]. Entrevista realizada en 2002.

visión más amplia. Su obra tiene la importancia comparable a la de Huidobro, u otros poetas importantes, y está libre de todo bagaje de propaganda política o fanatismo.

Sólo hace dos años se pudieron finalmente publicar en dos volúmenes sus poemas completos. Falta hacer aún una edición de sus novelas, sus artículos y sus ensayos.

SW | Yo vengo a entrar en el Surrealismo por la puerta que Ludwig Zeller me abre al movimiento y a las ideas de éste. No conocía el Surrealismo sino muy superficialmente en mi experiencia anterior. Había visto imágenes, había visto en Buenos Aires exposiciones que se relacionaban con el Surrealismo, pero no tenía conocimiento de los postulados del movimiento. Es decir, no conocía la fuente, sino sólo sus efectos. Entre los años 1965 y 1970, entre los libros de la magnífica biblioteca de Ludwig Zeller que se trasladó a mi propia casa, pude leer y gozar mucha información y mucha literatura, la casi totalidad de ella de impulso surrealista. En mi propia obra yo diría que soy una surrealista “natural”, porque me nace, no de la ideología misma, sino de un flujo libre y personal. La libertad, el amor y la poesía me ha tocado vivirlas. Cuando traduje el texto de Baciú para nuestra revista, sus postulados me parecían correctos y obvios. Considero también que Baciú tenía un interés más bien académico en el Surrealismo; nunca me pareció que fuera surrealista él mismo, nunca me pareció que él se comprometiera por ese tipo de causa. Eso sí, Baciú fue anticomunista, sin ser reaccionario y para él el surrealismo puede haber sido una alternativa valiosa para contrapesar la piedra de molino que representaba en el mundo intelectual el compromiso con el Partido.

Al igual que Ludwig, pienso que Baciú ha omitido su poesía de la primera versión de su antología por irritación, y porque no le llegaban las cartas o las respuestas que esperaba. Baciú vivía en cómodas condiciones en Hawái; nosotros en Chile, no. En cambio, donde nosotros vivíamos la correspondencia se postponía muchas veces porque había otras urgencias que satisfacer, como tener para comer o tener techo, o la misma ineludible urgencia de crear.

FM | El término “para-Surrealismo” que emplea Baciú, además de estar equivocado en su raíz, me parece que ha hecho que muchos simpatizantes se sintiesen parte de algo que no tenían el coraje de abrazar en su totalidad. A partir de eso proliferan para-surrealistas en varios puntos de Hispanoamérica. ¿Qué piensan al respecto?

LZ | El término “para-Surrealismo” me parece absurdo, ya que se participa en el Surrealismo o no. El Surrealismo está vivo en Latinoamérica

tanto en la plástica como en la literatura, tan vivo como hace cincuenta años.

SW | Eso del “para-Surrealismo” es parte de un afán cartesiano de clasificación para poder examinar las cosas, que es propio de los académicos. Hay que encontrar las casillas apropiadas para ubicar las cosas, si no, no se las puede entender. Ello es también muy propio de un pensamiento decimonónico que está cayendo poco a poco en desuso, por fortuna. Con las teorías del caos creo que se va a poder entender mejor el Surrealismo.

Y es también probable y perfectamente legítimo que Baciú haya querido ampliar el espectro de lo que se puede llamar Surrealismo y que quisiera salirse de los parámetros dogmáticos, al mismo tiempo que encontró una palabra desafortunada para ello.

FM | En lo que respecta al Surrealismo, las relaciones entre Chile y Venezuela, poseen algunas particularidades curiosas. Juan Sánchez Peláez, en un tiempo participa en innumerables reuniones en torno del Grupo Mandrágora, durante el tiempo en que residió en Santiago. A su retorno a Caracas se involucró, junto con Vicente Gerbasi en acciones que se podría considerar vinculadas al Surrealismo (edición de revistas, traducciones etc.), y a pesar de ello, posteriormente se creó una barrera en torno a la discusión de esto. Lo mismo sucedió con Juan Liscano, que niega la posibilidad de que *Cármenes*, uno de sus mejores libros, tenga influencia directa del Surrealismo. Además, vale recordar aquí que un primer vínculo de Gonzalo Rojas con *Mandrágora* es también de poca importancia, según él mismo. Y no nos olvidemos de las relaciones entre Gerbasi y Díaz-Casanueva en el grupo *Viernes*. ¿Será que todo esto señala un rechazo natural a los “ismos”, o tendría una particularidad distinta?

LZ | Lo que yo sé es que Juan Sánchez Peláez figura en una de las fotos de inauguraciones de surrealistas cuando estudiaba en Santiago, y naturalmente tenía una apertura hacia estas posibilidades.

En cuanto a Gonzalo Rojas, estuvo vinculado al grupo *Mandrágora* en el primer tiempo, pero él mismo ha expresado que se desvinculó del movimiento y ha tenido una actividad en contra de ellos, siguiendo una posición política.

Chile es un país pequeño. Cuando estuvo Gerbasi participó con toda la gente y era naturalmente muy cercano a Díaz Casanueva y a Rosamel del Valle.

SW | Hay algunos asuntos aquí que tienen que ver con la política

literaria, mezclada con la política misma como tal. Creo que en este sentido Gonzalo Rojas es político, y Díaz Casanueva o Gerbasi –teniendo sus puntos de vistas en la política–, en lo literario se han mantenido más cerca de una motivación interior y no la de la búsqueda del poder, cosa natural y finalidad principal de la política.

FM | Ya me dijiste, Susana, que “durante mucho tiempo el Partido Comunista fue tan poderoso y tan intransigente que era heroico hacer lo que hacíamos”. En *Boa* # 2 (junio de 1958) Julio Llinás ya observaba que “mudar la vida es una fórmula, probablemente, la más válida que haya anotado concretamente la poesía en su trayecto hasta el presente, pero también es el peligroso juego de arbitrariedad humana, en su defensa inagotable de ese triste mendrugo que es su propia miseria”. ¿Cómo se mostraba ese “juego de arbitrariedad humana” cuando la salida de ustedes de Chile? ¿Y cuáles son los prejuicios que proceden de ello?

LZ | Yo no he pertenecido nunca al Partido Comunista y sin embargo en la *Casa de la Luna*, el café que teníamos, los archivos fueron violados por la policía de Chile, por la gente de la Embajada de Estados Unidos y por gente del propio Partido Comunista, al punto que no querían cruzarse con uno en la calle.

El espectro político ha cambiado, aparentemente. Si bien ahora los antes comunistas dicen tener una nueva visión, siguen igualmente atornillados en los medios de comunicación en Chile, y favorecen sólo a aquellos que les son incondicionales. Esto lo hemos podido comprobar personalmente en nuestra reciente visita al país.

Para muestra, un botón: el Premio Nacional de Literatura de este año se le ha dado a Volodia Teitelboim.

SW | Ludwig muchas veces cuenta que, en su juventud, en Chile se podía pertenecer al Partido Comunista, y entonces participar en los encuentros de Juventudes y de Paz en distintos puntos del planeta – envueltos en la influencia de Moscú o de Pekín–, o se podía ser beato y entonces estar respaldado por la Iglesia Católica y ser enviado a la España de Franco o a Roma. Si no pertenecías a un movimiento u otro y querías tener una posición independiente y además de izquierda, recibías palos de los comunistas y también de los católicos. Podemos, si tú quieres, llamar a esos palos “juegos de arbitrariedad humana”. Y quizás se pueda apodarar igual gestos como aquél en que, a dos años de nuestra estadía en Canadá, me mandaron –anónimamente, desde la Sociedad de Escritores– un telegrama con un pésame por la muerte de Ludwig. Creo que yo llamaría ese tipo de gesto una canallada.

No cabe duda de que la actitud de los comunistas hacia nosotros ha afirmado en mí un fuerte prejuicio. No querían vernos vivos. Además de desprestigiarnos nos quitaron todos los medios de subsistencia que teníamos. Creo que de haber podido matarnos más allá de lo metafórico, lo habrían hecho. Y, antes que ellos, nos habrían asesinado los militares quienes mataron a colaboradores nuestros en los primeros días del golpe.

FM | La abierta disputa entre Neruda, De Rokha y Huidobro, ¿de qué manera influyó en el comportamiento de las generaciones posteriores? Uno de los nombres centrales del modernismo brasileño, Mário de Andrade, observó que “los modernos del Brasil, en su infinita mayoría, hicimos lo imposible para tener un espíritu de grupo o ideal común”. Cabería elaborar aquí hasta qué punto existiría esa comprensión de un ideal común en *Mandrágora* y *Angurrientos*.

LZ | *Mandrágora* está hecha con una concepción más universal, más educada. *Angurrientos* tiene un ánimo más folclórico en Chile, como lo dice su propio nombre.

Otra cosa: Estaban tan disgustados Neruda, De Rokha y Huidobro, que, si uno se acercaba a uno de ellos, no tenía chance de ver a otra gente, sin ser fuertemente criticado.

Esta disputa ha dividido mucho la gente. Huidobro es de quien se hace primero una Fundación en Chile. Neruda está muy protegido por el Partido Comunista, es candidato de ese partido para la presidencia de la república. Ha tenido cinco casas en Chile que ahora son museos, y está también la Fundación Neruda: es tanta la influencia que ha quedado de él. De De Rokha incluso no hay una buena edición anotada de su obra, aunque él se suicida en el año 68.

SW | En mi experiencia son pocos los que, en Chile, o Venezuela, o México, forman grupos. Son más la excepción que la regla. Que *Mandrágora* haya podido funcionar ha sido un logro extraordinario. Lo mismo se puede decir de *El techo de la ballena* o de los surrealistas argentinos, entre los que conozco a algunos. Pero entre las mismas personas que forman grupos se producen disputas. Hace poco visité a Julio Llinás, en Buenos Aires, y él insistía en que no se consideraba surrealista. Braulio Arenas decía lo mismo.

En la *Casa de la Luna*, el café y la revista, se juntaba gente alrededor de nosotros, y ahora también hay jóvenes que se interesan en trabajar con Ludwig y conmigo, principalmente porque comparten nuestros ideales y el hecho que nunca los hemos traicionado.

FM | Gonzalo Rojas recuerda en una conferencia las disensiones entre Pablo de Rokha y Pablo Neruda, y no deja de destacar que de Rokha “desaforado y todo, e informe, fue entre nosotros el primer demoleedor del posmodernismo y el progenitor de esa ruralidad y esa elementalidad trascendida, con cierto enfoque primordial y cosmogónico, desde sus versos iconoclastas de 1915”. ¿Cómo ante la grandeza renovadora de la obra de De Rokha, los méritos internacionales acaban cayendo todos sobre Neruda?

LZ | De Rokha ha hecho una gran obra, muy vinculada al espíritu de los chilenos, al mismo tiempo que tenía un modo muy poco diplomático y solía pelearse con la mayor parte de la gente.

SW | La frase de Rojas me hace pensar en que hay quien pone la carreta delante de los caballos y no como corresponde. El posmodernismo no puede haber preocupado a Pablo de Rokha, en su tiempo no había surgido el concepto. Y creo que De Rokha sí fue desafortunado, pero no informe; fue desafortunado como son todos los que se manejan dentro del romanticismo y sus consecuencias, entre los que se encuentra el mismo Surrealismo.

Existe una triste tendencia en los seres de buscar lo seguro. Cuando alguien ha recibido un premio, con seguridad recibirá otros, porque los que darán los premios, segundo, tercero etc., apostarán a lo seguro, al hecho que existe ya un precedente premiado. Son pocas las excepciones a esto. Y a ello se agrega que el Partido Comunista y todo su mecanismo publicitario inmenso favorecían a Neruda a exclusión de toda otra persona. Y Neruda no se opuso a esto.

FM | Recordando las palabras de Gómez-Correa: “las descripciones que incorpora el realismo mágico son totalmente surrealistas, porque aquí en América es cuestión de mirar no más el paisaje. Está lleno de cosas locas, abunda el Surrealismo por todos lados. Volcanes, ventisqueros, selva, desierto... ¿Cómo te imaginas tú que tengamos la cordillera a cien kilómetros del mar?! ¡Chile es Surrealismo por todos lados!” Jamás concordé con tal afirmación, considerándola más bien una broma, tal vez, algo perteneciente al folclore o al ámbito turístico. Francia no es surrealista. Breton sí. O sea, es una condición que el individuo lleva en sí, que no puede ser sino señal expresa de valor individual. ¿Concuerdan conmigo?

LZ | Yo creo que la obra de arte está hecha por seres humanos y no por ventisqueros o volcanes, aunque éstos nos pueden mover a nosotros. Es sin embargo Gómez-Correa quien se ha mantenido siempre fiel a la idea del Surrealismo.

SW | El mismo Breton, cuando viene a México, encuentra que este ambiente es, por naturaleza, surreal. Creo que esto tiene que ver con “lo desaforado” que comentamos arriba, y creo que a ello se refiere también Gómez-Corraa.

FM | Hans Arp –que escribió un libro con Huidobro– me parece haber sido la primera voz insurrecta contra ese preconcepto del Surrealismo en relación al abstraccionismo. La búsqueda exacerbada de un contenido equivale a la preocupación aislada de la forma. Cabría volver a ver la obra de artistas como Jackson Pollock, Antonio Bandeira o Francis Bacon. Evaluar mejor las relaciones entre el abstraccionismo y el figurativismo, por ejemplo. Creo que *Río Loa, estación de los sueños* (1994), es una bella síntesis de esto. No hay ahí un “acto de evasión en provecho de valores imaginarios”, como temía Magritte con respecto al abstraccionismo en la pintura.

LZ | Son los seres humanos los que hacen el arte. Uno ha nacido en ese desierto, pero el resto de la gente que ha vivido lo mismo es posible que hagan una cosa enteramente contraria.

SW | Nosotros hemos participado durante años en el movimiento *Phases* cuyo postulado es que el Surrealismo no necesariamente es figurativo, y que hay abstraccionismo surreal. En ello el líder de *Phases*, Edouard Jaguer, difiere de Breton, y yo estoy con él. En todo caso, cualquier dogmatismo, venga de Breton o de quien sea, me parece aberrante.

FM | La residencia en Oaxaca, después de tantos años en Toronto, ¿qué nuevas posibilidades aporta? ¿Y cómo ha sido el trabajo editorial junto a la revista *Vaso Comunicante*?

LZ | Yo siento que hay en Oaxaca una presencia enorme de lo precolombino, muy importante, ya que la gente con los que me toca tratar son mixtecos y zapotecos que hace cuatro mil años levantaron las primeras ciudades mesoamericanas. En ese aspecto, culturalmente, Oaxaca es riquísima en comparación a Toronto, aunque también es cierto que en Toronto es donde te ayudan a realizar una serie de obras, ediciones etc.; en cambio en Oaxaca existe una atmósfera intelectual muy provinciana. *Vaso Comunicante* influye en modificar esta atmósfera.

SW | Creo que el Surrealismo es una condición interior (en eso estoy

de acuerdo contigo), y adónde vayas lo llevas como todo el resto de tu psique. El trabajo de Ludwig y el mío propio han sido del modo que fueron no porque estuviéramos en una ciudad como Toronto, sino a pesar de ello. Y lo mismo sucede con respecto a Oaxaca. En Toronto gozamos de apoyo material y aquí gozamos del apoyo social y humano y del hecho de que lo que hacemos parece aquí más “natural”, menos agresivo. La novedad aquí en Oaxaca es precisamente que la resistencia a lo que hacemos es menor. También vale la pena mencionar que Oaxaca es un entorno muy permeado de lo oral y de lo visual. La gente lee poco, pero ve mucho las imágenes. Para quien hace collage, como Ludwig, o pinta, como yo, esto abre una rendija por la que, con alguna suerte, podrá colarse nuestra obra artística.

FRANCISCO MADARIAGA

“SOY SÓLO UN PEÓN DEL PLANETA”¹³

FM | Conocimiento del mundo, ordenamiento del espíritu (“soy aquel que posee los deseos del cielo de la tierra”), experiencia de la experiencia, duelo con lo indecible, caudal de evocaciones... ¿De qué nos habla la poesía?

FM | La poesía eclosiona desde el fondo solar del poeta y se proyecta directamente en las pantallas de la conciencia y en el corazón de los hombres. No recoge impurezas en su camino, como la prosa; todo sale por entero y a un mismo tiempo en la imagen, inclusive la historia.

FM | Si pensamos en nombres tan distantes entre sí como Leopoldo Marechal, Jorge Luis Borges, Oliverio Girondo, Leopoldo Lugones, ¿tendríamos allí algunas de tus influencias?

FM | Conocí y fui muy amigo de Oliverio Girondo, el mayor poeta de este país y uno de los enormes poetas latinoamericanos. No creo haber tenido ninguna influencia de él, y mucho menos de Marechal, Lugones y Borges... Los poetas de todos los tiempos, desde Hesíodo, se mezclaron con mi naturaleza y los hombres pánicos de Corrientes. Yo soy sólo un peón del planeta.

FM | Corrientes es el punto de partida de tu poesía. Como dijo Juan Antonio Vasco, en el prólogo de una antología tuya publicada en Venezuela, en 1983, convertiste a Corrientes en el “centro de tu propia universalidad auténtica”. ¿Te parece posible pensar el poema como creación de la comunidad, fusión entre la realidad y el imaginario de una colectividad? ¿Crees haber realizado esa fusión?

FM | Corrientes es un cosmos, cualquier otra palabra sobre esto tendrá que buscarse en mis poemas, si de mí se trata.

FM | ¿Qué significó, en el cuadro general de tu obra, tu paso por el Surrealismo? ¿Hasta qué punto el Surrealismo –a pesar de que el grupo formado por Pellerini tuvo un carácter precursor en toda la extensión del idioma– alteró el escenario de la poesía argentina?

¹³ Francisco Madariaga [Argentina, 1927-2000]. Entrevista realizada en 1987.

FM | La gran tentativa de libertad, amor, purificación y rebeldía del Surrealismo, su gran salto al amor (y por amor), dejaron, sí, muchas huellas en mí. Fui un aliado leal del Surrealismo que, ya lo sabemos, en América se encuentra en estado natural. La escritura automática me fue ordenada por las almas y las hadas de Corrientes. Y repito: fui sólo el peón del planeta ante esas órdenes. Aldo Pellegrini, no se puede olvidar, hizo muchísimo por la verdadera poesía en América Latina.

FM | Este fragmento es de un ensayo de Octavio Paz sobre Castañeda: “Las drogas, las prácticas ascéticas y los ejercicios de meditación no son fines, sino medios. Si el medio se transforma, en fin, se convierte en agente de destrucción. El resultado no es la liberación interior, sino la esclavitud, la locura y no la sabiduría, la degradación y no la visión. Esto es lo que ha ocurrido en los últimos años. Las drogas alucinógenas se han vuelto potencias destructivas porque han sido arrancadas de su contexto teológico y ritual.” ¿Qué piensas a este respecto? ¿Alguna vez recurriste a las drogas durante la composición de tus poemas?

FM | Estoy de acuerdo con el fragmento de Paz sobre las drogas. Las únicas drogas que he conocido son las que exhalan los grandes ríos, pantanos, lagunas y palmerales de Corrientes, vapores con olor a serpientes y saurios y caballos.

FM | En tu libro *Resplandor de mis bárbaras* (1985) hay una cita de Baudelaire: “Dios es el único ser que para reinar no tiene necesidad de existir.” ¿Cuál es tu Dios?

FM | Mi Dios es el DIOS RAS... del horizonte, entre el cielo, la tierra y el agua. Sólo a él me encomiendo.

FM | ¿Tuviste algún contacto con la poesía de Jacobo Fijman? ¿Lo conociste personalmente? ¿Podrías hablarnos de él, de hasta qué punto se le habría tratado injustamente dentro del panorama general de la poesía argentina? (Pienso, también, en el caso de Juan L. Ortiz.)

FM | Conozco la obra de Fijman. Es válida su inserción en el panorama poético argentino. En cuanto a Juan L. Ortiz, fue un grande y un verdadero poeta. También fui su amigo.

FM | Mario Benedetti declaró cierta vez que las dictaduras instaladas a lo largo del continente americano fueron el factor determinante de

nuestro aislamiento cultural. ¿Concuerdas con él o acaso serían otras las razones de ese aislamiento (que aun hoy persiste)?

FM | Tendríamos tal vez que convocar a las almas de Bernardo de Monteagudo, en Argentina, y la de Simón Bolívar. Tal vez ellas pudieran darnos definitivamente una luz sobre las causas del aislamiento en general.

FM | ¿Podrías hablar sobre la situación de la actual poesía argentina? Pienso en una verdadera avalancha de nombres: Roberto Juarroz, Leónidas Lamborghini, Santiago Perednik, Víctor Redondo, Hugo Pedaletti, Arturo Carrera, Nahuel Santana, Néstor Perlongher etc. A tu modo de ver, ¿qué cambios ocurrieron en la poesía argentina después de los vientos fuertes del Surrealismo?

FM | Enrique Molina, Edgar Bayley, Olga Orozco, Hugo Gola y otros están en plena y elevada madurez. Estoy de acuerdo en que recuerdes, por ejemplo, a Víctor Redondo y a Arturo Carrera. Yo agregaría otros, como Daniel Freidemberg y Diana Bellessi, y muchos otros jóvenes que andan muy bien, y que son poetas.

AMÉRICO FERRARI

EL RECORTE SAGRADO DE LAS PALABRAS¹⁴

FM | En una entrevista a Edgar O'Hara, Carlos Germán Belli dice que el poeta, lejos de ser un “mero versificador”, es “el hombre desligado de la historia, el no-cómplice con la historia, el devoto de la poesía y al final de cuentas el devoto de lo absoluto, de lo desconocido”. ¿Compartes esa definición? En tal caso, ¿qué buscas con tu poesía? ¿Qué crees que pueda alcanzar la poesía que escribe Américo Ferrari?

AF | Sí. Totalmente de acuerdo con lo que dice Belli. Es cierto que la poesía estuvo vinculada con la versificación por lo menos hasta que apareció el poema en prosa que irrumpe no con *Gaspard de la nuit* de Aloysius Bertrand en 1842 como pretenden los franceses, sino con *Hymnen an die Nacht* de Novalis, poemas en prosa en su mayoría, redactados en 1799-1800 y cuya primera versión fue escrita en lo que hoy llamaríamos “versos libres”. Y me parece evidente que, para limitarme aquí a lo escrito en español y en el siglo XX, muchas páginas en prosa de César Vallejo, Oliverio Girondo, José María Eguren, José Lezama Lima, Juan Rulfo, Martín Adán, José María Arguedas en América, Luis Cernuda, José Ángel Valente o Antonio Gamoneda en España, entre otros, están impregnadas de poesía. Y me parece evidente también que desde siempre el poeta que no es un simple versificador busca lo absoluto y bucea en lo desconocido y escribe desde una obsesión y no sobre un “tema”. “Siempre a lo desconocido” es el lema de José María Eguren. En este sentido dice Novalis en uno de sus fragmentos: “Wir suchen überall das Unbedingte un finden nur Dinge”: *Buscamos* por doquiera el absoluto y sólo *encontramos* cosas (“das Unbedingte” en alemán significa literalmente “lo no cosificado”, de Ding-cosa). Y en realidad, lo primero, creo, que uno encuentra es esa noche por la que peregrina el alma en busca del amado en la poesía de San Juan de la Cruz. Personalmente, la experiencia que yo tengo de la escritura del poema es la de la fatigante busca del algo oscuro que nos llama desde la noche y que se esquivo en cuanto las palabras del poema pretenden asirlo, algo inasible, como el aire y la noche y que como la noche y el aire acaba por producir enfermedades, creo haber dicho en un texto intitulado “Qué es poesía dices mientras clavás”, recordando a Bécquer. El gran poeta peruano Martín Adán escribió unos versos que dicen, o no dicen, así: “Poesía no dice nada / Poesía se está callada / Escuchando su propia voz”. Poesía dice nada o dice la nada que subyace en todo decir. Y consecuentemente todo lo que puede hacer un poeta es garabatear en un

¹⁴ Américo Ferrari [Perú, 1929-2016]. Entrevista realizada en 2012.

papel unas palabras oscuras que alcanzarán quizás a alguien o no alcanzarán a nadie, lo sabe Dios, y es así, pienso, como Paul Celan escribió un poema cuyo primer verso dice: “El poema es una botella echada al mar”: por un naufragio de la palabra, naturalmente. Quizás alguien encontrará y abrirá esa botella varada en cualquier playa y leerá el mensaje, o quizá también la tirará sin abrirla, y nadie lo sabrá; en todo caso no el poeta, seguramente.

FM | Hay un verso tuyo que habla de “mi íntima fealdad de mi aborrible / mí mismo”, lo que me lleva a indagar sobre el espacio que habita la belleza. Si es verdad que solamente la encontramos en el fondo pleno de lo desconocido, lo que llamas “mí mismo” jamás podría contener lo desconocido. ¿La belleza estaría siempre en el otro? ¿Y sólo existiría en condición de busca, jamás de reconocimiento?

AF | El espacio que habita la belleza... Quizás sea sencillamente un espacio que el artista crea a medias (en las artes plásticas como en la poesía y en la música) junto con el objeto bello; a medias, porque la otra mitad la crea el que mira, oye o lee. Sí, la belleza, creo yo, está siempre en el otro, el que recrea la obra y pone el sentido que pro-pone el autor. Es así como el mismo Novalis, que ya he citado, dice en uno de sus fragmentos que el autor no debe subrayar porque al hacerlo usurpa una función que incumbe solamente al lector, aquel en quien la obra propuesta finalmente se compone. Un poema se compone tantas veces como es leído y esta múltiple recomposición es fundamental. Borges dice con ironía y melancolía que cada vez hay menos lectores porque todos quieren hoy ser escritores. Más de una vez he visto poemas míos en antologías, y esos poemas no son precisamente los que yo hubiera elegido para meterlos en esa antología, pero está claro que es el lector antólogo el que tiene la última palabra. Así que tienes razón, la belleza está siempre en el otro y existe en condición de busca más que de reconocimiento.

FM | Estamos a treinta años de la publicación de tu primer libro, *El silencio las palabras* (1972). Cuando publicaste *Tierra desterrada* (1981), considerabas éste “más elaborado que todo lo anterior”. Viéndolo hoy con distanciamiento, como situarías aquel primer libro en tu poética? ¿Y aún consideras que “el proyecto poético es, en cierta forma, inconsciente y seguramente lo descubre el lector más que el autor”?

AF | Efectivamente, *El silencio las palabras* va a cumplir treinta años y yo iba a cumplir cuarenta y tres cuando publiqué ese primer libro casi al mismo tiempo que una *plaque* de trece sonetos, *Espejo de la ausencia* y la

presencia. La verdad es que nunca he tenido mucha prisa para publicar. Siempre me ha parecido que hay que dejar reposar los textos escritos, como las botellas de vino. Los trece sonetos de *Espejo de la ausencia y la presencia* preludian los veinte de *Tierra desterrada*, total 33 sonetos, número sagrado, y ahí paré de trabajar sobre esa forma formal y exigente: esa exigencia atrae y la magia de la rima que acaba por decir lo que tú no habías pensado en decir. Dice Quevedo, zahiriendo a un versificador de su tiempo que dedica un soneto a una dama: “Dijo que su belleza era absoluta / Y aunque era más honesta que Lucrecia / Por dar fin al terceto la hizo puta”: de no haberla hecho puta tenía que hacerla disoluta, bruta o hirsuta, la rima no admitía otra cosa. Y lo mismo me ocurría a mí, por ejemplo en el soneto “Adónde vamos cuando avanzamos”: dice en el último terceto que “se hace a la derecha el de la izquierda” y entonces ya no me quedaba sino dar fin al soneto diciendo que vamos progresivos a la mierda... A qué otra parte podemos ir en medio de ese embrollo de la derecha y de la izquierda. En cuanto al proyecto poético, está claro que el autor propone y el lector dispone y descubre o, mejor dicho *inventa*, en el significado etimológico de la palabra, los sentidos múltiples replegados en el poema. Hay sobre esto una anécdota de Rimbaud a quien su madre le preguntó en qué sentido había que interpretar uno de sus poemas y Rimbaud le contestó: en su sentido literal y en todos los demás. Todos los demás estaban a cargo del lector, no del poeta.

FM | ¿En qué se basa, exactamente, ese “desfase con lo que se está haciendo en el Perú actualmente”, según has dicho con referencia a tu obra poética?

AF | En el Perú como, creo, en toda América, se está haciendo actualmente mucha poesía. Pero en países como el mío, ricos en imaginación y paupérrimos en dinero y por consiguiente en editoriales – países donde se escribe, pienso, mucha poesía que se edita poco y se difunde menos–, es bien difícil ponerse al día y saber lo que están creando tantos poetas no difundidos o mal difundidos, sobre todo cuando uno está viviendo a 12.000 kilómetros de distancia del país. Ahora, si yo he dicho eso que tú citas, será por referencia a las llamadas “generaciones” sobre todo de los 60 y los 70. Hay que decir a este respecto que hablar de generaciones cuando se trata simplemente de decenios es aberrante: se puede hablar de generación sólo en los casos en que unos poetas se agrupan en torno a un proyecto común, un credo, un manifiesto, como puede haber sido el caso de la generación del 98 o la generación del 27 en España o de la poesía concreta en Brasil, la “Beat Generation” en Estados Unidos, o el movimiento “Hora zero” de los años 70 en el Perú. Yo empecé

a escribir una poesía pseudosurrealista a finales de los años 40 y principios de los 50 influenciado sin duda por la personalidad y la poesía cautivantes de César Moro, a quien estimaba, admiraba y quería muchísimo, y que tenía cuarenta y siete años cuando yo cumplía veinte.

Después fue una travesía del desierto hasta ya empezados los años 60, y a través de los años se cruzaron seguramente diversas afinidades con poetas mayores (no “influencias”, que es el nombre que en italiano designa una enfermedad maligna y muy contagiosa que llamamos en castellano “gripe”). Hay que decir que los mejores poetas peruanos de los años 50 (Javier Sologuren, Jorge Eduardo Eielson, Sebastián Salazar Bondy, Blanca Varela, Carlos Germán Belli entre otros) escribían cada cual por su camino y según su inspiración y las obsesiones y la forma intransferibles que eran las suyas y sin imitar a nadie. Cada poeta auténtico escribe desde el desierto en que habita y que lo habita.

FM | Dice el poeta mexicano Benjamín Valdivia que la poesía “no es la locura sino la irrupción de elementos de locura en una realidad avasalladora a los objetos”, que “no es el sueño sino la irrupción del sueño en la trivialidad de la vigilia”. ¿Cómo ha sido tu convivencia poética con esos elementos esenciales, la locura y el sueño?

AF | Dice un dicho que de médico, poeta y loco todos tenemos un poco... Pero no creo que la locura propiamente dicha, en su sentido clínico no “figurado”, sea un estado compatible con el rigor, la lucidez y la medida que requiere la creación de una obra poética. Mira los casos de dos excelsos poetas que se volvieron locos, Hölderlin Y Nietzsche; el primero, ya loco, le quitó a su piano todas las cuerdas menos una y tocaba una música monocorde, y dice la anécdota que cuando lo visitaba un amigo, el poeta le preguntaba si quería que le escribiera un poema sobre la primavera o sobre cualquier otro tema, y escribía su verso temático, pero la poesía la había perdido junto con la razón.

Del segundo cuenta también la anécdota que, ya loco, tocaba el piano con los pies y, por lo demás, no escribió ya nada. Lo que hay, creo, en el acto poético es un estado de exaltación que se ha solido llamar “inspiración”, y que es como algo que nos viniera de afuera. En realidad, yo creo que el poema lo dicta la musa; en la edad media el poema se llamaba en español “dictado”, y parece que es la misma etimología en el alemán “dichten” y “Dichtung”. Así que si queremos llamar locura al estado de inspiración, exaltación o lucidez nocturna en que nace el poema, de acuerdo, pues es verdad que en ciertos momentos de inspiración un poeta puede estar, como se dice “fuera de sí” y en otro mundo mientras dura la racha de la inspiración. En cambio, yo diría que el sueño y los sueños sí que intervienen en la creación poética: El universo onírico marca casi toda

la poesía romántica alemana, y repercute con fuerza en la poesía de Eguren y en el Surrealismo francés.

FM | Naturalmente, concordamos en que la modernidad de la poesía peruana se define a partir de César Vallejo (1892-1938) y José María Eguren (1874-1942). ¿Cómo se verifica hoy la presencia de de ambos en esa poesía?

AF | En el Perú, como en toda América hubo desde los años 20 verdaderas constelaciones poéticas, lo que tú llamas “una multiplicidad de voces que configura una sólida tradición poética”. Entre esas voces en el Perú están las de César Moro, Xavier Abril, Oquendo de Amat, Enrique Peña Barrenechea, Martín Adán, Emilio Adolfo Westphalen, nacidos todos entre 1903 y 1911. Resulta que los dos que se quedan afuera de esas constelaciones son esos dos mayores que nacieron en 1875 (Eguren, junto con Lugones y Herrera y Reissig) y en 1892 (Vallejo, un año después de Oliverio Girondo): son dos estrellas aisladas que en realidad brillan cada una en su órbita.

Eguren hizo un comentario elogioso de *Los heraldos negros* en una carta al autor; Vallejo hizo una entrevista a Eguren, y después nada más. La poesía onírica, simbolista, musical y evanescente de Eguren está en los antípodas de la manera barroca, áspera, desgarrada y expresionista de Vallejo “sufriendo como sufre del lenguaje directo del león” y que “quiere escribir pero se siente puma”. En realidad los dos rompen el molde, pero Eguren tuvo un ascendiente innegable sobre algunos de los poetas que le sucedieron y que empezaron a escribir en los años 20-30 (Moro, Martín Adán, Westphalen entre otros), no así Vallejo que estaba visiblemente en otra onda.

FM | Recuerdo que Stefan Baciu situó a Eguren y a Huidobro como precursores del Surrealismo. Por su parte, Westphalen decía de Eguren que “su actitud era opuesta a la del Surrealismo”, y que “esto lo reconocía el propio Huidobro, que siempre fue enemigo del Surrealismo”. Al pensar en en el gran énfasis que la poesía de Eguren pone en la imagen, ¿le correspondería esa condición precursora?

AF | Coincido totalmente con eso que dice Stefan Baciu y desde siempre lo he pensado: Eguren, al contrario de lo que han dicho algunos críticos, no es un modernista tardío, sino un adelantado de la poesía onírica y de la magia verbal que practicaron los surrealistas franceses más de un decenio después, pero, claro, sin el menor asomo de escritura “automática” ni de pertenencia a un grupo o capilla. Era un solitario, como

Vallejo a su manera, bien diferente de la de Eguren. Yo diría que hay una presencia de Eguren en algunos poetas que le sucedieron, pero no de Vallejo que, en realidad, rompe el molde, salvo quizás en Jorge Eduardo Eielson que, sobre todo en su etapa romana, escribe una poesía del cuerpo, de la noche oscura del cuerpo y las funciones fisiológicas, aunque él, en una entrevista que le hizo Martha Canfield, niega toda vinculación con o todo ascendiente de Vallejo. Es, digamos, su opinión...

FM | Eguren habla de una “metafísica de la belleza”, lo que me lleva a indagar en qué se distingue la tensión metafísica de su poesía de la que encontramos en Vallejo. Y sobre el propio concepto de “literatura simbolista” que empleas en tu ensayo *César Vallejo entre la angustia y la esperanza*. ¿Cómo observas esos dos aspectos, relacionando las obras de ambos poetas?

AF | Creo que ya en el párrafo anterior contesto esta pregunta. En los dos poetas hay, me parece evidente, una tensión metafísica, pero que en Eguren es la de un hombre solo con la poesía y la belleza, sin ninguna aparente vinculación con la religión ni con la política; no es el caso de Vallejo que tuvo siempre una fuerte impronta católica que se mezcla incluso con su fe política en el marxismo o en el comunismo. No hay que olvidar que César Vallejo nació en una familia ultracatólica de la sierra del Perú y tuvo siempre un sentido religioso amalgamado con su fe o su esperanza comunista y su obsesión de la redención del ser humano que ha de realizarse en una especie de más allá de la historia, como sucede con muchos marxistas. Emilio Adolfo Westphalen, quien siempre ha admirado mucho *Trilce*, pero ha mirado siempre con reserva los aspectos que podríamos llamar metafísicos o religiosos de la obra de Vallejo, me escribió un día, refiriéndose a éste: “No podrás negar que no se puede ser impunemente nieto de dos curas españoles”. Y Vallejo era efectivamente eso: nieto de dos curas españoles y de dos indias chimú. Y yo creo que esa herencia la llevó siempre hasta el momento de morir en que, según su viuda, le dictó las siguientes palabras: “Sea cual fuere la causa que tenga que defender después de la muerte, tengo un defensor: Dios”.

FM | Hay una multiplicidad de voces en el Perú que configuran una sólida tradición poética, a ejemplo de Martín Adán, César Moro, Emilio Adolfo Westphalen, Carlos Germán Belli, Javier Sologuren, Américo Ferrari, Jorge Eduardo Eielson e Blanca Varela. Con todo, se trata de poetas nacidos en las tres primeras décadas del siglo pasado. ¿Hasta qué punto esas generaciones se encuentran difundidas internacionalmente y

qué voces actuales crees que constituyan una continuidad relevante de esa tradición?

AF | Los poetas que citas son ya, en cierta manera, clásicos, pero me parece que es bien poca la resonancia que puedan haber tenido fuera del Perú y sobre todo en Europa (lugar donde la poesía anda muy de capa caída); de César Moro salió hace algunos años, al cuidado de André Coyné, un libro de poemas en Madrid, en edición bilingüe, que recoge buena parte de su obra surrealista; la obra poética de Westphalen acabó por publicarla Alianza Editorial también en Madrid, a insistencia muy insistente de José Ángel Valente, pero creo que ese libro cayó más o menos en el vacío de la indiferencia por la poesía. La obra completa de Blanca Varela, para mí una de las voces más impresionantes de la poesía contemporánea, ha salido recientemente en una magnífica edición de Galaxia Gutenberg /Círculo de Lectores en Barcelona. “Temo el quehacer que impone la lenta poesía”, dice un verso de Martín Adán: la lenta poesía se difunde muy lentamente, y un poeta universal como Vallejo empezó a ser publicado sólo veinte años después de su muerte.

Después del decenio del cincuenta Latinoamérica ha seguido produciendo muchos grandes poetas, desde México hasta la Argentina, de norte a sur. Voces como las de Homero Aridjis en México, Eugenio Montejo en Venezuela, Juan Manuel Roca en Colombia, Oscar Hahn y Pedro Lastra en Chile, Jorge Boccanera en Argentina son insoslayables, sin hablar de la efervescencia poética del Brasil, relativamente mal conocida por la malhadada ignorancia de la lengua portuguesa que aqueja a nuestro continente. En cuanto al Perú, después de los grandes poetas del decenio del 50 no se puede no mencionar a Antonio Cisneros, Rodolfo Hinostroza, Eduardo Chirinos, José Mazzotti, Magdalena Chocano, Rossella di Paolo Ferrarini, Edgar O'Hara, Alonso Ruiz Rosas, Armando Rojas, Ricardo Silva Santisteban, Carlos López Degregori, Jorge Nájjar, Edgar O'Hara, entre otros. Y cuántos otros que uno no conoce o conoce poco por falta de difusión editorial. Pero lo que cuenta es que todos estos poetas, todos los poetas que viven y se mueren, son la poesía y la poesía es inmortal. Te agradezco, Floriano, el haberme dado la ocasión de decirlo para una revista del Brasil.

FM | ¿Olvidamos algo?

AF | No; sino que lo esencial está en el acto mismo de la poesía que es olvido de la circunstancia que lo cerca y visión oscura del centro que encandila la palabra: lugar donde todo cesa y donde uno se deja, como el alma de San Juan de la Cruz al fin de su peregrinación se deja y olvida su

cuidado: “Cesó todo y dejéme / dejando mi cuidado / entre las azucenas
olvidado”.

JOSÉ GUILLERMO ROS-ZANET

ENCUENTROS Y DESENCUENTROS¹⁵

FM | Son palabras tuyas: “La poesía está llena de voces antiquísimas y de silencios. Y se llena con nuestras voces y con nuestros silencios, y con las voces y silencios que vendrán”. A su tiempo, Miguel Mejía Dutary apunta que tú has bebido “en los exquisitos zumos del modernismo y del posmodernismo”, y que no se puede decir que estés “exento de la influencia de la vanguardia a través de la lectura de Rogelio Sinán y quizá de Ricardo J. Bermúdez”. En su diálogo con las voces y los silencios, ¿qué busca la poesía expresar a partir de tus versos? ¿Quién es José Guillermo Ros-Zanet?

JGR-Z | Ninguna Poesía; y, por lo tanto, tampoco mi Poesía ha sido creada (nace) en un vacío literario, poético (ni aun en las sociedades menos diferenciadas culturalmente)... Estamos unidos infinitamente al infinito pasado... Pensamos y hacemos, somos, desde un inacabable pasado... No sólo hacemos historia. Somos historia... La Poesía excelente es un vasto sistema de escritura, un universo de voces y silencios; donde se unen pasado, presente y futuro, para hacerse eternidad.

Por eso he dicho: la nada lingüística (de lenguaje) no existe en el hombre, ni aun al momento de nacer. Creo en una ontogenia y una filogenia no sólo biológica (organismal, estructural) sino también espiritual. Por eso digo: La Ontogenia Poética es una recapitulación de la Filogenia Poética... Soy memoria ancestral.

¿Qué busca la Poesía (¿mi Poesía?) expresar a partir de tus (mis) versos?

Creo firmemente que una finalidad primordial de la Poesía, y de mi Poesía, es expresar el Ser... Que es, también, tarea esencial de la filosofía... Búsqueda sin término de las esencias.

Y como digo en mi Libro *Notas para una definición de la Poesía*, a continuación del párrafo que tú transcribes más arriba:

La Poesía es búsqueda y encuentro del tiempo en los tiempos de nuestro nombrar en los nombres primigenios que reciben los llamados del ser. Los llamamientos para ser; Mitos y arquetipos, esencias y presencias. Los mitos de la humanidad y los mitos personales.

(...) La Poesía no ha de estar sólo en el Poema o en el poemario. En la Poesía, en la gran Poesía, cada verso, cada palabra, cada sílaba y cada letra están llenos de

¹⁵ José Guillermo Ros-Zanet [Panamá, 1930-2018]. Entrevista realizada en 2001.

significados, de poesía (...) La paradoja del lenguaje. La dialéctica del lenguaje: La polisemia infinita. El contenido que contiene la forma. La forma que forma el contenido...

Mi poesía busca expresar una nueva realidad; una realidad que siempre estuvo allí, en esencia, y que se hace verdad y profecía, presencia, en el texto poético... Y recordemos que el silencio suscitado entre las palabras, tras las palabras, después de las palabras, por las palabras (entre versos, también), está lleno de Poesía...

En arquitectura, los espacios “vacíos” también son arquitectura. Wittgenstein dijo: “Mi trabajo consiste en dos partes: aquello que he escrito, y de otra parte, todo aquello que no he escrito. Y esta segunda parte es la más importante”. El silencio.

¿Quién es José Guillermo Ros-Zanet?

Difícil y estremecedora pregunta, por su sencillez y por su complejidad... Pero es lógico pensar que soy yo el que mejor puede saberlo... Y no sé...

Soy un nieto de abuelos maternos franceses, y de paternos catalanes. Soy hijo de madre panameña y de padre cubano. Soy hermano de tres hermanas y de dos hermanos. Soy esposo de una extraordinaria esposa, padre de tres hijas maravillosas y abuelo de seis inmensos nietos. Soy un hombre feliz hasta donde es posible serlo, en este mundo en pudrición. Soy un sencillo médico pediatra jubilado, y Miembro de Número y Director Substituto de la Academia Panameña de la Lengua... Soy un hombre inmensamente feliz; pero soy un ciudadano atento al mundo y a la vida; que enfrenta, cada día, todo lo que atenta contra el Bien, la Verdad, la Belleza, la Libertad y la Justicia; contra quienes empobrecen la Vida y el entorno de la Vida; y contra todo aquello que busca el apagamiento del Ser.

Soy Ser que busca la inmanencia y la trascendencia desde el lenguaje y el habla infinita, en el tiempo y los tiempos.

Creo que mi poesía “no está exenta” de muchas buenas influencias venidas desde el alba de los tiempos (¿pre-socráticos?). La poesía mística, luego el clasicismo, el gótico, el barroco, el romanticismo; hasta poner pie (y seguir) en el modernismo (“de esa gran libertad”, como exclamó Borges, cuando le preguntaron de dónde procedían sus versos). Y luego la vanguardia; y después, tal vez, hondos retornos, para encontrar más densos presentes... Tradición y ruptura sin estridencias...

Busco llenar con sobreabundancia de poesía todos mis textos ... (hasta el ensayo...), desde el Mundo, desde la Vida toda.

FM | Hay un libro tuyo que se llama *En la maslumbre* (1987), lo que me

recuerda otro de Oliverio Gironde, *En la masmédula* (1954), aunque solamente por su nombre. Borges ha dicho acerca de Gironde que es un violento: “mira largamente las cosas y de golpe les tira un manotazo”. ¿Qué tienes que ver con Gironde y como ha sido tu explosión creativa?

JGR-Z | Creo que es como tú dices: “aunque solamente (sea) por su nombre” mi ver (mi relación) con Gironde. El título original (hoy subtítulo) de mi libro es (sigue siendo) *En la traslumbre...*

Teilhard de Chardin dijo: “Y habrá un espíritu de la tierra”... La noosfera, la atmósfera espiritual que llenará la tierra. Y creo que hay (existe) una atmósfera de la poesía que envuelve y llena la tierra; y en esas atmósferas de Bien, Verdad y Belleza viven, respiran, “se llaman y responden” los poetas del mundo. Y hacen posible la obra única (Ars Magna Universal) que está llenando la tierra. Expansión de la conciencia... La atmósfera física se hizo, en un tiempo de siglos y siglos, atmósfera de la Vida (biósfera), que a su vez se hizo, otro día de siglos, atmósfera del hombre (antropósfera). Y hoy se expande, pese al mal, desde la antropósfera, la atmósfera del Espíritu la (noósfera) que está llenando la tierra (P.T. De Chardin)...

Esta atmósfera superior del hombre y de la tierra se expande con la Gran Poesía de todos los tiempos.

Y habrá un Espíritu de la Poesía. ... Y llenará la tierra... Y aquí podría entrar lo que tú llamas mi explosión creativa... Una como teoría del “Big Bang” Poética. Mi búsqueda de trascendencia y universalidad desde lo particular. Desde mi ser al Ser de la poesía, y más. Llenar mi escritura con sobreabundancia de poesía. De Bien, Verdad y Belleza.

En mi poesía, mis tradiciones o rupturas, mis retornos y alteraciones, mi búsqueda de más poesía, están más cerca de la sintaxis y la fonología para alcanzar nuevos o renovados sentidos, contenidos y significados: oxímoros, derivaciones, hipálages, aliteraciones etc.

Búsqueda sin término de nuevas significaciones desde las antiguas...

Gironde, tal vez está más cerca de (o en) lo lexical: neologismos inmensos que se tornan neo-códigos, para entenderse a sí mismos, para construir significados nuevos... La semiótica puede iluminar la intertextualidad. Dar nuevos sentidos a los antiguos textos...

FM | Hay una entrevista a Igor Stravinski acerca de Beethoven, en que se habla que el compositor alemán “no transmitía sus emociones, sino sus ideas musicales”. Pero las ideas musicales son parte de las emociones de un músico, ¿no te parece? Eso me recuerda a un poeta brasileño, Joao Cabral de Melo Neto, que ha defendido que las emociones no deben participar de la creación poética. ¿Dónde queda el arte?

JGR-Z | Es indudable que ideas e emociones están re-unidas en el hombre. Son del hombre... Son el hombre...

La emoción solitaria parece buscar y necesitar, siempre, dulce o agrídulce compañía: la idea... La ideación, la reflexión, la autorreflexión.

Creo que tu pregunta: ¿Dónde queda (sin las emociones) el arte?, es conducente, lógica, justa. Tan conducente que anterior a ella está, primigeniamente, necesaria y fontanal, la pregunta: Sin emociones humanas, ¿dónde queda la Vida?

Pero con sólo emociones, ¿dónde irá, o dónde quedará el Hombre? (lo humano)... Dos acontecimientos, fundamentalmente, separaron al hombre del animal: las extremidades anteriores que se convirtieron en manos: el hombre constructor de útiles, de herramientas (el *homo faber*); y el lenguaje articulado (el hombre creador, interminablemente), el *homo loquens*... Recordemos, los actos del animal están soldados a la emoción... El animal sólo ve señales en el entorno. Nunca signos... Y no construye (no crea) símbolos.

La razón (el intelecto) ha de atemperar los excesos de la emoción... Igual debe suceder con la imaginación... La imaginación desenfrenada que sólo se obedece a sí misma puede conducir a excesos. A despropósitos, a extravíos... Ser hombre de emociones y de grandes pasiones, sí; pero no de emociones y pasiones efímeras, irrisorias, ambiguas, simuladas; tan frecuentes en nuestro tiempo y circunstancia. Ser y hacer, como pedía Bergson: “Pensar como hombres de acción, y actuar como hombres de pensamiento”.

Será, y ha se ser, tal vez, como digo en uno de mis libros (*Tormentario*, 1982): “Salir como encendido, tornar iluminado”. Salir como encendido por la emoción, y tornar iluminado por la idea..., por la razón.

Ni emoción absoluta (absolutizada), ni razón absoluta (absolutizada).

Y tal vez la emoción (siempre ligada al pasado) nos coloca demasiado en el presente. Y la idea nos lleva, en cambio, al pasado (Memoria profunda) y al futuro (esperanzas, metas, ideales), para ser, estar, pensar y hacer, humanamente, luminosamente. En el presente.

Recordemos que el animal no tiene conciencia de pasado ni de futuro... El animal es infinitas sucesiones de presente.

Emoción y pensamiento (ideas) están en la luminosa Filosofía, y en la gran Poesía.

No olvido que ha sido creada Poesía excelente desde y con el predominio intelectual (clasicismo); y, también, desde el predominio de lo emocional... Pero está llena de Bien y Verdad y Belleza la reunión de emoción y pensamiento. Intuición y Razón. Y más allá emoción y pensamiento. Eternamente... Los tiempos (tres) desaparecen para hacerse

eternidad (una)... El tiempo es la imagen móvil de la eternidad inmóvil. (Platón).

Recordemos lo que dijo Charles Du Bos: “A la emoción, a la emoción creadora debe su existencia la Literatura”... “A la emoción creadora”... Es que hay emociones no creadoras, porque son destructoras.

Y “hay razones del corazón que la razón no conoce”, pero debe conocerlas...

FM | Tristán Solarte ha dicho a tu respecto que desde tu primer libro te has apartado “de los generales y de los sargentos mayores de la Vanguardia para cantar con voz propia, sin los excesos que han lastrado la poesía” de su grupo. ¿Cuáles serían esos excesos? ¿De qué manera te has apartado de ellos?

JGR-Z | Luis Alberto Sánchez nos dice (*Breve Tratado de Literatura General y Notas sobre la Literatura Nueva* (1962): “Las corrientes Vanguardistas ofrecen un retrato de la época caótica de la primera posguerra (1918), y se destacan por la arbitrariedad y la fantasía, al par que un realismo descarnado”... Pero creo que, si hubo excesos, hubo, también, fecundidades y vendimias.

Acaso mi poesía sea sólo un humilde y pequeño llamado al orden (llamado del que también nos habla Luis Alberto Sánchez) frente a los “excesos” ya anteriormente apuntados... Y algo ha de quedar de mi voluntad de llenar con sobreabundancia de poesía mis textos poéticos, tanto como mi prosa literaria... Alejarlos de todo aquello que no fuese poesía... Y, algunas veces, transfigurando, convirtiendo en poesía aquello que no parecía poesía... Densidad y sencillez a un tiempo (sin excesos, sin estridencias)...

FM | En Hispanoamérica, tu generación es la misma de Juan Gelman, Rafael Cadenas, Pedro Lastra, Herberto Padilla, Juan Calzadilla, Marco Antonio Montes de Oca, Circe Maia, Gerardo Deniz, Alfredo Silva Estrada, Jorge Teillier y Alejandra Pizarnik, entre otros. ¿Cómo te sientes entre ellos? ¿Hubo alguna forma de diálogo tuyo con esos poetas?

JGR-Z | Pesa ahora sobre mi conciencia el pecado literario de no conocer a algunos de los escritores que mencionas como pertenecientes a la misma generación a la que yo pertenezco: Rafael Cadenas, Pedro Lastra, Circe Maia, Gerardo Deniz y Alfredo Silva Estrada... Pronto los conoceré... Estoy seguro...

Conozco la obra, parte de la obra, del inmenso Juan Gelmán.

He leído algunos acercamientos a la obra de Herberto Padilla, y parte de sus obras.

Hace unos meses conocí poéticamente a Teillier. ¡Qué gran ejemplo poético!... Se puede ser grande sin estridencias, aun en medio de cimas de Poesía.

Conozco porciones de los infiernos y de los paraísos verbales, vitales, de Alejandra Pizarnik.

Me preguntas: ¿Cómo te sientes entre ellos? ¿Hubo alguna forma de diálogo tuyo con esos poetas?

Con ellos me siento en comunión poética; que es decir, en comunión fraterna, espiritual... En estos nuestros países que seguimos llamando en vías (interminables) de desarrollo, vivimos también a un tiempo, abismos de subdesarrollo, y cumbres de ultradesarrollo poético, literario... Creo vivir en una extendida y profunda edad de recuperación del paraíso perdido de la palabra; desde la poesía esencial de poetas esenciales. Mantengo con ellos un profundo diálogo espiritual, poético.

FM | En el editorial de *Palabra Pública*, revista de la Asociación de Escritores de Panamá, Enrique Jaramillo Levy ha declarado que “ser escritor en Panamá es practicar el masoquismo”, y lo describe como “un intransferible estado de ánimo que brota del alma y se convierte en palabras que no se llevará el viento porque están ancladas en profundas convicciones y quedan escritas para posteridad”. ¿Compartes su opinión? ¿Hasta qué punto la posteridad puede con tanta responsabilidad?

JGR-Z | A tu primera pregunta (sobre lo del masoquismo) respondo: ¡No! No estoy de acuerdo, definitivamente, terminantemente, con esta idea.

En cuanto a lo que tú transcribes como: “Un intransferible estado de ánimo que brota del alma”, a lo que tú y Jaramillo Levy se refieren, es, indudablemente, a la creación literaria. Esa frase hace referencia al texto literario surgido del acto creador, cumplido por el escritor.

Con fundamento en esta clarificación respondo que:

Creo que lo “Intransferible del estado de ánimo”, no es tan absoluto: es que el autor, al escribirlo, ya lo transfirió (del pensamiento) al texto que creó... Ese texto que luego co-creará el lector. Lo que si es absolutamente intransferible es el acto creador poético del creador que hizo posible el texto.

Es como digo en mi ensayo *Notas para una definición de la Poesía*:

Ninguna otra persona puede realizar mi creación. Mi acto creador poético y la obra nacida de ese acto son irremplazables, irrepetibles. Es y será mi acto creador insubstituible. Pero la obra creada por mí será

compartida con mi semejante. Con el otro. Esa comunión es el gran desideratum.

Jaramillo Levy sigue buena senda, porque lo que dice realmente es que se trata de emociones (es decir, estados de ánimo) convertidas en palabras bien ancladas (sostenidas) en profundas ideas (en las convicciones), “Y quedan escritas para la Posteridad”.

Estoy de acuerdo con tu pregunta, esencial: ¿Hasta que punto la posteridad puede con tanta responsabilidad?

Por suerte la posteridad no está en manos de un solo hombre, ni de un único tiempo... (Sólo Dios es eterno, y puede guardar toda la memoria del mundo hasta la eternidad)... La posteridad elige, selecciona (casi siempre a las mejores obras), no acepta pasivamente. La posteridad no guarda todos los textos literarios, o que pretendan serlo... Quedan, desde el presente que los ve nacer, para que la posteridad decida su inmortalidad, o su perdurabilidad, o su apenas efímera existencia..., quedan para la selección; no quedan, necesariamente (inevitablemente), en la posteridad.

La posteridad está escribiendo y re-escribiendo (co-escribiendo), eternamente las obras literarias perdurables. Sincronía, diacronía y sinfronía, y más...

No olvidemos que, en Literatura, la posteridad puede ser también, algunas veces, contemporánea, y no siempre (solamente) posterior.

FM | Hay un punto fundamental en la historia de la poesía en tu país, que es la publicación de *Onda* (1925), de Rogelio Sinán, libro que presupone una inauguración de las vanguardias en Hispanoamérica. Sin embargo, su reconocimiento internacional ha quedado sin más. Otro ejemplo poco común sería el del ecuatoriano Hugo Mayo, que fue renuente a publicar en libro sus pioneras aventuras vanguardistas. Se puede alegar que ambos poetas no persistirían en tal aventura o que no habían alcanzado, en otra dimensión poética, importancia real. Sinán se orientó a la narrativa, logrando allí destacarse más que en la poesía. Mayo se recogió, evitando cualquier evidencia. ¿Qué piensas a cerca de todo eso?

JGR-Z | *Onda*, libro iniciador de la vanguardia en Panamá, se publica en 1929, y en 1933 Roque Javier Laurenza (de quien, según nos informa Rodrigo Miró, el Dr. Octavio Méndez Pereira, en 1932, había dicho: “tal vez el más enterado aquí de literatura de vanguardia”) dicta, en el aula magna del Instituto Nacional, su famosa invectiva contra los poetas de la Generación Republicana; conferencia que devino ámbito, casi programa, para el crecimiento lozano de las vanguardias, en nuestro país... Ya son en la Historia.

Por ejemplo, las obras de dos de los cuatro Demetrio: hablo de Korsi

(*Bloc*, 1934) y del clarísimo Herrera (*Kodak*, 1937) se destacan claramente dentro de la más temprana modalidad vanguardista. Están en la historia literaria nacional. La vanguardia encontró, muy pronto, guardadores y seres de anunciación. Sobresale, parece, Herrera Sevillano.

¿Qué pienso acerca de todo eso que me cuentas? (Y eso que me cuentas son cosas muy importantes).

Pienso en este instante en la Teoría de los Campos de Fuerza del Alma (Von Uexkull, BiLZ | y Heyer, entre otros); sobre todo, en el Campo de fuerzas del Espíritu (del Espíritu, de la Poesía).

Es que creo en la existencia de los vínculos, líneas de fuerza (hilos elásticos que están en permanente tensión, como dice Bilz) que unen y reúnen, relacionan e interrelacionan a las criaturas del mundo, desde el inconciente, y más... Porque creo unen también al poeta y su poesía, al escritor y su obra, al creador y su creatura.

Sinán se orientó hacia la narrativa, como tú dices. Y esto es cierto; pero creo firmemente que fue la narrativa la que, desde su infinito corpus esencial, ejerció una más alta atracción sobre Sinán. No sólo el escritor busca la obra; también la obra busca al escritor. Ligaduras reales pero invisibles.

Es, como dice alguno de los tratadistas y exploradores de los Campos de Fuerza del Alma: la abeja no sólo se orienta autónomamente hacia la flor (hacia la abundancia espiritual) sino que la flor ejerce una sutil infinita atracción sobre el insecto: polinizar de vida, para la supervivencia y la Vida, para la Resurrección y el destino vital de las criaturas.

Creo firmemente que esta comunión de las almas (de las criaturas y de las criaturas del Espíritu, perdura más allá de los acabamientos... Pero tal vez hay tiempos de apagamientos de las cosas del espíritu. Siempre transitorias... esos elásticos están siempre en permanente tensión. ¿Podrán romperse en especiales circunstancias?

FM | Una vez más, tus palabras: “Nosotros somos un país que ha vivido desde la emoción. No es que no haya habido lo otro, lo que debe haber, que es el pensamiento, pero hemos vivido muchas veces, también, de la exterioridad. Y es por eso que se hace necesario que nos volquemos hacia nuestra propia mismidad, sin olvidar, claro, el contexto donde estamos inmersos.” ¿Cómo se ha relacionado la poesía en Panamá con lo demás en Hispanoamérica? ¿Qué es lo que impide las relaciones más cerca entre los diversos países que configuran Hispanoamérica?

JGR-Z | Antes de contestar tus preguntas, estimado poeta amigo, creo oportuno transcribir los dos párrafos (de la entrevista) que siguen a continuación del que transcribes tú, arriba. Y que son mis palabras:

“Elevar el conocimiento del Estado de la Nación, concienciar acerca del

estado de inseguridad que existe, del estado de No-Democracia en que se vive (que está más cerca de una monocracia); a fin de apartar al hombre panameño, hasta donde es posible, de la conciencia ingenua y de la inconciencia.

Es necesario, ascender al país desde la conciencia ingenua a la conciencia crítica; sobre todo en un mundo donde las cosas se hacen, profundamente, desde la mala conciencia.”

Ahora doy contestación a tus dos preguntas:

Creo que la prosa se comunica y se relaciona (objetivamente, en lo temporal) mejor que la Poesía, o la Poesía tiene formas más sutiles de extensa y profunda relación y de interrelación entre los diversos creadores y países hispanoamericanos (en lo intemporal). Mutuos conocimientos y desconocimientos nos relacionan profundamente, pese a todo. Encuentros y desencuentros.

Nuestro istmo ha sido fundamentalmente lugar de Paso; pero, también, lugar de Destino esencial.

Nuestro gran modernista Darío Herrera (1870-1914), fue un gran panameño y un gran hispanoamericano. Fue un hombre de Horas Lejanas y de Lejanías (sus dos obras reunidas en libro). Max Henríquez Ureña lo admiró... Rodrigo Miró, nuestro gran conocedor de la Literatura Panameña (hizo no sólo “Teoría de la Patria”; sino, también, Praxis de la Patria), lo llamó: “El escritor menos panameño que se pueda dar”... Cuando yo digo nuestro, siempre pienso en lo nacional y en lo regional, y más... Ir de lo particular a lo universal, es el gran desideratum... El siglo XX asistió a una gran división: América latina se partió en islas, en cantones sociales, políticos, espirituales; pero afortunadamente no hasta situaciones extremas.

Durante el siglo XIX habíamos tenido y mantenido una visión americanista en nuestros países. Vivimos profundamente en función de lo americano. Una visión que pareció no trascender, con todo su inmenso contenido y sentido y significado, al siglo XX... Creo, sin embargo, que el siglo XXI será un siglo de resurrección y destino. De recuperación de identidades, personales, nacionales y continentales, pese al mal (des-identidades) que recorre el mundo.

No olvido lo que nos dijo José Luis Martínez (*Unidad y diversidad de la literatura latinoamericana*, 1972):

“Las distancias, los obstáculos físicos, las características geográficas, las composiciones étnicas y la historia, han creado, pues, paulatinamente, áreas culturales”. Pero sé que estas áreas no son encerramientos.

Recordamos que las grandes escuelas y los movimientos literarios tienden a ser, son, ecuménicos. Y lo deberían ser en particular en nuestra postmodernidad y modernidad; si no fuera porque los medios masivos de

información y de comunicación (entre otras muchas causas) actuales se tornan, no pocas veces, medios de desinformación y de incomunicación (ruptura de diálogos y de encuentros).

ROBERTO SOSA

HONDURAS EN SU AMBIENTE POÉTICO¹⁶

FM | En entrevista concedida a Edward Hood, te refieres a la poesía como un “instrumento de indagación”, y también como “una concentración química de la realidad”. ¿Quién es el protagonista de tu poética y qué indaga en su relación (“mutante como un río heraclitano”) con la realidad?

RS | La poesía indaga a la mutante realidad y su protagonista, en este caso el ser humano, llámese poeta o no, envuelto en el tiempo y el espacio, dos categorías de la materia.

FM | Roberto Armijo sitúa en un “ambiente poético todavía presionado por la influencia de Neruda”, el momento en que surges con una poética donde se muestra un “tenaz proceso de busca y depuración”. ¿Es posible evaluar prejuicios en lo tocante a esa excesiva influencia de Neruda en la poesía hispanoamericana? ¿Y cuáles habrían sido tus búsquedas estéticas en medio de aquel ambiente poético?

RS | El poeta Roberto Armijo, fallecido en París y sepultado en su país de origen (El Salvador), afirmó que el ambiente poético actual aún está presionado por la influencia de Neruda. Tal presión se refiere a la catarata de poetas que produjo la imitación servil de las fórmulas que utilizó Pablo Neruda, especialmente en su libro *20 poemas de amor y una canción desesperada*. Las influencias en mí se pueden localizar en el escritor italiano Giovanni Papini, en Franz Kafka, en Antonio Machado.

FM | Tu generación es la misma que la de Roque Dalton (El Salvador) y la de Carlos Martínez Rivas (Nicaragua). ¿Qué coincidencias estéticas compartes con estos poetas y cómo se relacionaban entre sí? ¿Conociste a ambos?

RS | No conocí personalmente a Roque Dalton. Conocí y me relacioné con Carlos Martínez Rivas, poeta nacido en Guatemala y nacionalizado en la República de Nicaragua. Que yo sepa, no existen coincidencias estéticas con los eventos delineados por Dalton y Martínez Rivas.

FM | Incluyo entre tus contemporáneos al panameño José Guillermo Ros-Zanet. Sin embargo, observo que no se acostumbra situar a Panamá

¹⁶ Roberto Sosa [Honduras, 1930-2011]. Entrevista realizada en 2001.

como parte de América Central. Roberto Armijo y Rigoberto Paredes, por ejemplo, cuando prepararon su antología *Poesía contemporánea de Centro América* (1983), no hacen ni una sola mención de aquel país, lo que me parece un grave error. Independientemente de esto, es curioso observar que el panameño Rogelio Sinán esté entre los poetas de esta parte del continente más atentos a las vanguardias literarias, tanto por la publicación pionera de *Onda* como por la realización de una novela fascinante como *Isla mágica*. Me gustaría mucho escuchar tu opinión a este respecto.

RS | En efecto, Panamá pertenece fatalmente al istmo centroamericano. En la actualidad, las relaciones políticas, económicas, sociales y culturales nos demuestran que, en Panamá, el pueblo y los artistas se integran al viejo sueño de Francisco Morazán de la unidad ístmica. Rogelio Sinán inició con su libro *Onda* la vanguardia poética panameña. Esto es un hecho aceptado por nativos y extranjeros. Sinán es la figura revolucionaria de la literatura panameña.

FM | En otra ocasión dijiste que Honduras es un país de poetas. Observo allí una mayoría abrumadora de voces masculinas, y me parece que Clementina Suárez es una voz femenina prácticamente sola dentro de esa tradición poética. Roberto Armijo destaca “su interés por incorporar a su poesía elementos de la realidad social hondureña”, y compara su importancia con la de la costarricense Eunice Odio. Esta poeta, sin embargo, pertenece a la misma generación de otra mujer, la salvadoreña Claribel Alegría, y tal vez con ella cupiese mejor comparación. Ambas son mucho más jóvenes que Clementina. En términos estéticos, ¿como analizarías la contribución de las tres?

RS | Honduras forma parte importante del territorio poético centroamericano. La mayoría de sus voces es masculina. Clementina Suárez constituyó una excepción. Por otro lado, esa poeta fue asesinada en 1991. El asesino todavía está suelto. Armijo destaca en su novela *El asma de Leviatán* algunos elementos de origen hondureño, ya que su padre nació en Honduras y conoció de cerca los acontecimientos históricos de este país. Eunice Odio, de nacionalidad costarricense, no pertenece a la misma generación de Claribel Alegría, poeta nicaragüense que se autoconsidera salvadoreña. Efectivamente, nacieron después de Clementina Suárez, quien nació a principios del siglo pasado. Clementina Suárez, Eunice Odio y Claribel Alegría enfocan la realidad centroamericana a partir de ópticas distintas. Todas ellas impulsadas por sus respectivas realidades, si bien

comparten el testimonio, la denuncia y una común ideología política propia de su tiempo y su circunstancia.

FM | Me gustaría recordar aquí dos momentos de una entrevista mía con Pablo Antonio Cuadra. En el primero de ellos, conversamos sobre las relaciones entre revolución y poesía, y me dijo lo siguiente: “nuestra revolución se pudo hacer porque iba adelante abriéndole camino una poesía y un canto. Luego la revolución fue desviada alevosamente: de tales desvíos anti-poéticos está llena la prosa de la historia.” En una entrevista tuya a María Antonia Martínez de Fuentes, declaras que “la literatura no hace revoluciones y si las hace es precisamente en el campo literario, pero es coadyuvante de pronto, incluso de lejos, dentro de una reestructuración social”. Pienso también en el grupo guatemalteco Saker-ti. Dentro de ese enfoque de relaciones posibles entre poesía y revolución, ¿cómo buscar paralelos entre Honduras y Nicaragua?

RS | Pienso que la literatura no hace revoluciones armadas. Pablo Antonio Cuadra jamás aceptó comprometerse, ni política ni literariamente, con las consecuencias culturales de la revolución sandinista. No existe paralelismo algún entre poesía y revolución, referido a Honduras y Nicaragua. La mayor parte de los enfoques políticos y literarios hechos en Honduras se reduce al testimonio y al ataque contra figuras dictatoriales y corruptas, de orden nacional e internacional. En Nicaragua, la poesía exteriorista, encabeza y propuesta por Ernesto Cardenal, reflejó una cerrada defensa de los principios que sustentaron los gobernantes nicaragüenses (los nueve comandantes del FSLN).

FM | Un segundo momento de mi entrevista con Cuadra trata de Rubén Darío. Se observa que Darío, al mismo tiempo en que se situaba como “el último gran renacentista americano”, era el responsable de colocar “una carga de dinamita de ‘estética acrática’ –de rebelión contra la anquilosis mental, contra el cliché verbal y el ‘molde único’–, carga que revienta el dique y abre nuevas libertades: la inundación de todas las culturas y de todos los cánones de belleza”, según Cuadra. Entre tus lecturas preferidas, mencionas a Kafka, Wilde, Vallejo, Machado, Borges. Y en ningún momento te refieres a Darío. Me gustaría entonces conocer tus consideraciones acerca de la importancia de este poeta.

RS | Rubén Darío, sin duda, abrió la primera gran puerta por la cual entró una de las revoluciones literarias más importantes de la literatura iberoamericana. *Cantos de vida y esperanza* es el texto fundamental de la poética centroamericana. En mis primeras lecturas están los poemas de

Rubén Darío, entre otros “Sonatina”, “La marcha triunfal”, “Los motivos del lobo” y “Divagación”, que dice así:

*¿Los amores exóticos acaso...?
Como rosa de oriente me fascinas:
me deleitan la seda, el oro, el raso.
Gautier adoraba a las princesas chinas.*

[...]

*¡Oh bello amor de mil genuflexiones:
torres de kaolín, pies imposibles,
tazas de té, tortugas y dragones,
y verdes arrozales apacibles!*

[...]

*Ámame en chino, en el sonoro chino
de Li-Tai-Pe. Yo igualaré a los sabios
poetas que interpretan el destino;
madrigalizaré juntos a tus labios.*

[...]

*Diré que eres más bella que la Luna;
que el tesoro del cielo es menos rico
que el tesoro de vela la importuna
caricia de marfil de tu abanico*

FM | Recientemente estuve con Ernesto Cardenal y él me hablaba de una instancia mito-poética, la relación directa de poeta con su espacio ambiental, algo esencial para la poesía en cualquier lugar del mundo. Tú mismo te declaras “plenamente identificado con la sociedad hondureña”. Cardenal comentaba una mala influencia del Surrealismo, cuya presencia en la América hispana habría bloqueado esa relación mito-poética. Particularmente no creo en esto, y veo que hay una pulsación inestimable en aspectos estéticos que aproximan el Surrealismo a la Beat Generation (y se podría decir en Pound o en las improvisaciones jazzísticas), que atienden a la importancia de esa identificación intrínseca con lo particular y lo social. ¿Qué piensas sobre esto?

RS | No creo que la poesía, el acto creador, pueda llegar a ser bloqueada por nada ni por nadie. La realidad, observada o meditada, es susceptible de ser poetizada: desde un ratón hasta una niña de cinco años revolviendo un basural; existen numerosos ejemplos registrados a lo largo del quehacer poético mundial. Los límites únicamente son levantados por la presunción y la ceguera. Si me declaro plenamente identificado con la sociedad hondureña es por la simple razón de que mi visión del mundo parte de este territorio. Por otro lado, las técnicas prestadas o asimiladas del Surrealismo o a la generación Beat o de Pound, no son más que factores técnicos al servicio de la búsqueda de la realidad expresada en términos artísticos, válidos, trascendentes.

FM | Has dicho que “el instinto es un elemento absolutamente válido para poder entender mejor las relaciones de la realidad *arteficiada* con lo que tienes enfrente”. Como sé que eres un poeta profundamente apasionado por la lectura, no creo que sea de todo impertinente preguntar cómo observas la relación entre instinto y creación poética en los últimos tiempos.

RS | He afirmado que el instinto es un elemento absolutamente válido para entender la realidad artificiosa. Esto, porque ningún reflejo animal posee la rapidez del instinto. Su equivalente modificado es la intuición, en íntima relación con el ángel. Hablo del poeta como ángel. La poesía de los últimos tiempos tiende a desangelarse.

FM | Por último, recurro una vez más a una declaración tuya: “Creo que este país no tiene esperanza”. ¿En qué exactamente radica la falta de esperanza de un país? Los brasileños, por ejemplo, jamás conseguimos percibir al Brasil como una nación, como una entidad de cualquier orden. Encarnas a Honduras como si tú mismo fueses Honduras, lo que raramente un brasileño expresaría. ¿Quién no tiene esperanza? ¿Honduras o Roberto Sosa?

RS | Sostengo que mi país no tiene esperanza. Lo he dicho engrosa y en verso, de hecho y de palabra. Ni Honduras ni yo tenemos esperanza. Este vergonzoso esquema sociopolítico y cultural se basa en que Honduras no es una nación con identidad; depende política y económicamente de la nación más poderosa de la Tierra. Inclusive está ocupada militarmente por tiempo indefinido.

JUAN CALZADILLA

HUMOR Y SÍNTESES EN EL ACTO CREADOR¹⁷

FM | Es por demás conocido tu carácter desenfadado y auto-irónico. Naturalmente que hay una resonancia de todo esto en tu poesía. También una clara conciencia de los defectos, de los fracasos, de su propia marginalidad, cuyo reflejo central es la burla, su manía de jugar. ¿Qué tiene para decirnos la poesía a través de Juan Calzadilla?

JC | En general lo que me ha parecido importante desarrollar en poesía es una cierta conciencia del acto de escribirla. De los procesos para llegar al poema; una inteligencia del acto creador que no lleva implícito un juicio de valor ni tampoco atribuye seguridad a la cuestión de escribir, y que, por el contrario, genera desconfianza frente al valor del resultado. Una desconfianza crítica, digámoslo así, que consiste en el deseo de desmontar el proceso mientras éste se cumple. Tomo esto con bastante humor, como si no le diera importancia, dado que pienso que la forma poética no es en sí misma poesía. Se escribe en el momento y para el momento. Nunca sabemos para quién y para cuándo. Nada garantiza que lo hecho, en cuento queda escrito, sea poesía. Digamos que lo que se escribe continúa siendo un texto mientras no se produzca una decisión. Yo puedo decidir qué es poesía. Pero tal opinión es discutible, apenas transable. El verdadero juicio de valor corresponde al tiempo, a instancias posteriores, cuando no a la posteridad, o a sucesivos espesores de lecturas, incluso las que uno hace, todo lo cual obra como un tribunal respecto a lo que es o no es. Y si es cierto que esta comprobación frente a la operación de escribir me da libertad para actuar con desenfado, por otro lado, me produce, paradójicamente, una gran incertidumbre, un freno, una paralización del habla que se traduce en afán de síntesis, en conciencia del menester del lenguaje y en tensión verbal, afán que normalmente busca satisfacerse a través de la ironía o, se prefieres, del humor. Y esto es seguramente lo que tú entiendes como “manía de jugar”, que es placer de armar y desmontar el texto, de verlo a contraluz y decidir, después que en él ha intervenido una porción grande de azar, guardarlo, amontonarlo, confrontarlo, rehacerlo o destruirlo. Y en esto también hay ferocidad. La ferocidad que nos lleva, por ejemplo, a tachar casi todo lo que hacemos.

FM | Recuerdo palabras tuyas: “Fui hasta la prosa para castigar más al verso y colocarme las cuestiones como si lo que pudiera decir ahora

¹⁷ Juan Calzadilla [Venezuela, 1931]. Entrevista realizada en 1986.

resultase un lugar común”. ¿Ya te es posible hablar de algunas contribuciones resultantes de este diálogo con la prosa?

JC | Según Montale, no hay contribución importante en poesía contemporánea que no provenga de la prosa. Sin prosa no habría buena poesía moderna, y menos entre nosotros, en América Latina, donde se adoptó, espero que definitivamente, el verso libre, y donde son cada vez más deplorables los ensayos de restauración de la rima y la métrica tradicionales. La ventaja de la prosa es que con ella se puede pensar, en ella la intuición y la reflexión pueden desarrollarse en paralelo, aunque sin fundirse. En poesía, en cambio, la intuición contiene o ahoga el impulso reflexivo, o lo torna innecesario, ya que la poesía recusa todas las explicaciones. La reflexión, cuando se da en prosa, no aparece únicamente en un plano lógico, y es también susceptible de desenvolverse metafóricamente, como en el poema. Esto es lo que, casi sin darme cuenta, encontré en la prosa cuando, prescindiendo de toda diferencia genérica, empecé a escribir sin preocuparme por dónde termina la línea, si termina antes de llegar al margen derecho o si llega a él. ¿Para qué buscar un vaso si podemos beber haciendo un cuenco con las manos? Fíjate que la terminación de los versos libres es a menudo caprichosa y subjetiva, y que daría lo mismo partir los versos de manera diferente, ya que en el fondo lo que interesa, más que las pausas, es el ritmo interno del discurso, su cadencia y musicalidad, y estos elementos no están dados por la medición silábica o por la presencia del verso, sino por el ritmo propio de la conversación. Así, da lo mismo emplear la prosa o el verso libre, si después de todo obtenemos el mismo efecto cortando en versos o justificando a ambos lados. Personalmente, escribo en prosa y después parto los versos cuando visualmente me conviene. Por eso mismo pienso que el sentido siempre va primero que la forma, que el sentido está en el origen del poema.

FM | ¿La organización de *Minimales* cierra un ciclo en tu poética?

JC | Con *Minimales* ocurre que es a medias una antología y a medias un libro nuevo, por partes iguales. Una antología donde hay poemas ya publicados y poemas inéditos. Esto es, un libro balance, pensado como objeto de confrontación para establecer una especie de directriz o hilo de continuidad, comparando la producción vieja con la nueva y proponiendo por esta vía las condiciones para una relectura. La poesía es un género sujeto a comprobación, que precisa siempre una nueva lectura. Piensa que nunca vas a escribir muchos poemas que quedarán y que, por tanto, tienes el derecho a defenderte con aquellos que mejor han resistido la prueba.

Entonces se justifica que tu vigilancia no se aplique tanto al presente, del cual pronto te olvidas, como a un pasado del cual el presente se nutre. Por otra parte, yo pienso que los poemas, para quien los lee, aparte de ser comunicaciones abiertas, se olvidan muy pronto. Una nueva lectura siempre redundará, a este respecto, en un redescubrimiento del poema. Y nada mejor como cuando has preparado con los poemas que te interesaron un escenario para la reflexión. No importa si eres tú mismo el que la hace. Yo no soy de los que creen, y menos en esta época, que el libro es un producto acabado. Lo veo, en el caso mío, como un ordenamiento susceptible en cualquier momento de una redistribución, en función de una significación de conjunto. El poema es una pieza más y el libro es un todo desmontable.

FM | En una conversación con Claudia Antonia Arcila y Juan Manuel Roca, hay un comentario tuyo acerca de los días de *El techo de la ballena*, en el que recuerdas que “en el fondo, lo que buscábamos era ensayar nuevas formas de expresión: atacar la poesía de la nostalgia, ese lirismo tradicional que reinaba desde el pasado”. ¿Es posible, hoy, una averiguación más clara de los resultados de este “ensayo”? En el escenario venezolano actual, ¿cuáles son los datos positivos de la actuación de *El techo de la ballena*?

JC | Se han efectuado algunos intentos aislados de revisar la gestión de *El techo de la ballena*, como es el caso de la antología preparada por Ángel Rama (Fundarte, 1988). Pero son ensayos hechos con criterios muy sociológicos o limitados a la cuestión política, prejuiciados en algunos casos en contra del Surrealismo y sin entrar en detalles en el análisis del asunto que más interesaría: la obra literaria de sus creadores. Para esto hace falta una compilación mayor, que reúna toda la producción valiosa conservada en títulos y en revistas. Entretanto, la historia sigue su curso y se aprecia cada vez más, ya con nostalgia, ya con sentido realista, que la acción de *El techo* no permanece anclada en un pasado muerto, sino que tiene proyección en la actualidad, especialmente en los planteamientos artísticos de lo que se conoció aquí como el informalismo, una propuesta desenfadada que salió de las filas de *El techo* y ha tenido secuela en nuestros días, como si de pronto se hubiera puesto de moda.

Sin embargo, el deslinde más importante para medir la contribución de *El techo* debe llevarnos directamente a destacar el papel de la poesía y la forma en que algunos creadores de la agrupación, si bien pocos realmente, han pasado, gracias a la acción personal y también al papel histórico del grupo a convertirse en referencias obligadas o influyentes de nuestra poesía contemporánea, justamente cuando comienza a verse que ésta se inicia con los poetas de los alrededores del año 60.

FM | ¿Es posible hablar del “majamamismo” propuesto por Dámaso Ogaz y de las razones de la discordancia de El techo con esa invención?

JC | El majamamismo fue el resultado de un planteamiento muy personal que, respecto al programa de El techo de la ballena Dámaso Ogaz elaboró en París, antes de establecerse en Caracas y adscribir a este movimiento, en 1963, el proponía el majamamismo como una plataforma patafísica, de corte literario y muy cerca del espíritu de Jarry. Ogaz era un surrealista iconoclasta, de ideas anarquistas, no obstante que no rechazara, de cara al país, cierto compromiso político, aunque en el fondo era pesimista sobre las posibilidades de cambiar las cosas. Y tuvo razón. El lema, visto hoy, parece un tanto ridículo: *Cambiar la vida Transformar la sociedad*. Un poco como a mí, a Ogaz le interesaba más la subversión en estado puro, en orden a la provocación por medio del absurdo y el humor. Por su parte, la gente de El techo, en su mayoría, era opuesta a todo lo que pudiera entenderse como filiación o adscripción de El techo a movimiento de vanguardia alguno. Opuesta a que se llegara a creer que actuábamos por reflejo de lo que hicieron, décadas antes, las vanguardias con cuyo espíritu nos identificábamos, especialmente con el Dadaísmo, por lo que concierne a las acciones anárquicas y con el Surrealismo, por lo que concierne al compromiso político y al lenguaje. Queríamos que se entendiera que era un movimiento subversivo, pero en el marco de las circunstancias que vivíamos, obsesados como estábamos por los focos de insurrección local desde donde se combatía el extremismo policial del gobierno y las posiciones del oficialismo en arte y literatura. Nos afanábamos en el aprendizaje de métodos propios, que íbamos descubriendo en los hechos diarios. Por tanto, no se veía bien un discurso que no fuera bastante directo y descarnado y que no apareciera deslastrado de literatura. El manifiesto majamámimo resultó así, al menos sabemos que despertó interés y que a la larga fue muy importante para la obra poética de Ogaz. Este representó el ojo de la conciencia en medio del temporal y mantuvo hasta el día de su muerte un comportamiento ético ejemplar.

FM | Hablemos un poco de los errores del pasado. Pienso en Simón Rodríguez y en el hecho de que su “logografía” fue la gran precursora de todas las invenciones formales y lingüísticas de la modernidad. También la irreverencia de sus conceptos, su humor. Sin embargo, creo que hubo cierto ocultamiento de su importancia, que la poesía venezolana ignoró sus lineamientos esenciales.

JC | La logografía (es decir, la presentación visual y metafórica del discurso) en la obra de Simón Rodríguez, a despecho de reconocer la

importancia que tú le atribuyes, hay que decir, no ha sido estimada ni estudiada en los países americanos de habla española. Y aún menos en Venezuela. No sé si en Brasil. Pero en todo caso es un acierto de tu parte haber reparado en algo que hubiera podido, si no cambiar el curso de nuestra poesía, por lo menos suministrarle una base lingüística más contenciosa y conceptual. Por eso, disfrutamos hoy de una poesía poco pensante. Así que no creo que la lección de Rodríguez haya servido en este aspecto mucho.

Yo no entiendo, sin embargo, la logografía de Rodríguez desligada del contenido, es decir, no la remito a una cuestión puramente formal, referida en el caso que nos ocupa a lo que su escritura pudiera tener de analogía o precursión, como tú dices, respecto a la poesía moderna, sobre todo por la distribución versificada y espacial que nuestro pensador hacía del texto en prosa o por sus atrevimientos tipográficos y lingüísticos. Simón Rodríguez, ya lo sabemos, era un pedagogo y su conducta y su pensamiento se orientaron a llevar a la práctica una revolución educativa, para la cual extrajo modelos teóricos y planes de acción de su propia experiencia como maestro en Venezuela, Ecuador y Perú, sobre todo en el medio rural e indiano. Fue, así pues, un pragmático y empleó la escritura con intención didáctica, adaptando el lenguaje a una expresión parabólica, mediante demostraciones a una tal necesidad de claridad y precisión, tan palpable, que para ello recurrió a un lenguaje personal, insólito, que hoy nos asombra. Un lenguaje en el que se hace del texto su ilustración misma, de manera que sentimos la forma del discurso como un cuerpo visual en el que las distintas alteraciones tipográficas, la distribución versificada, el uso arbitrario de la puntuación y las mayúsculas y el tratamiento sintagmático de las oraciones tienen por fin hacer del texto algo tan funcional como un objeto. Como si, más que escribir, tallara con las palabras, piedra o madera. Esta función no está dissociada de lo que creo más importante en la obra de Rodríguez: el poder de síntesis, el menester de la adjetivación precisa, la propuesta silogística, todo lo cual corre parejo con una inventiva, una irreverencia y un desparpajo que ya desearía para sí muchos poetas. Desde luego que hemos ignorado lo esencial de esos planteamientos. Al imaginismo de hoy le aburre pensar.

FM | Lo que pasa con la poesía actual –al menos es lo que tengo observado en mi país, y creo que lo mismo se da en Venezuela–, es que la forma derrotó al pensamiento. Hay una especie de agotamiento momentáneo de la reflexión, que vuelve el poema un diseño vacío, sin expresión alguna. Es una imagen aniquilada por sí misma: no hay persona detrás de la poesía. ¿Qué tienen que ver con esto los *media*, la masificación de las costumbres y de los pensamientos?

JC | Yo creo que no sólo el pensamiento está derrotado, sino también la forma. Tengo dicho a este respecto que “la forma es la estructura que el sentido se da a sí mismo”. No hay dicotomía entre uno y otra. Cuando hay una idea metafóricamente bien expresada, se aprecia que la forma corre detrás de ella, lo que quiere decir que el sentido es primero. “Pregunten al hecho por la forma”, decía Emerson; y W. C. Williams: “las ideas están en las cosas”, comparto completamente estos pensamientos. Confiarse exclusivamente a las palabras es peligroso. A este respecto el barroco sigue haciendo estragos entre nosotros. Y es curioso que se continúe pensando en que la poesía puede hacerse exclusivamente con palabras y que no importe el pensamiento del tipo que sea que la respalde, y menos aún el compromiso. Pero los poetas de la nueva generación acuden a las palabras como si cualquier orden que se les de a éstas, por el hecho de poder asociarlas, es significativo. Y los es, pero sólo en un sentido polisémico, es decir, prestándose a todas las interpretaciones posibles. Se habla entonces de una poesía subjetiva, cuando en verdad sólo es imprecisa, indeterminada. No hay personalidad detrás del poema, como tú bien lo dices. Falta el universo del sentido, la reflexión que asista a la operación del poetizar. Tenemos así que optar entre lo unívoco y lo polisémico, y si escogemos lo primero debemos aceptar que la reflexión es la primera condición.

En mi país se ha generalizado el cultivo de una poesía abstracta bajo la creencia de que el poema es una forma autónoma para la cual las palabras actúan como objetos, en detrimento de la comunicación y para exaltar no la forma propiamente, sino la carencia de sentido; una objetualidad visual construida con palabras vacías de contenido. Esto no es independiente de lo que está ocurriendo a nivel del lenguaje, en un sentido general; los *media*, por ejemplo, y más en países como el nuestro donde se ha desarrollado un instinto mimético extremadamente primitivo, que tiende a satisfacerse en la manifestación y lo impersonal, controlado como está por la TV, los *media* repito, ejercen un poder fascinante y maléfico e influyen no tanto en que no se escriba bien como un que no se escriba ni se lea en absoluto, permitiendo que quien se atreva a hacerlo no se interese para nada por su formación. Puesto que, por otra parte, no hay alta exigencia en los lectores.

FM | No hay duda de que Juan Sánchez Peláez, para los poetas venezolanos, es un puente, un modelo de referencia central entre el Surrealismo francés y su versión singularísima que eclosionó en América Latina. ¿Qué importancia tuvo el Surrealismo en tu formación de poeta y cuáles son las influencias surrealistas en los avances de la poesía venezolana contemporánea?

JC | Permíteme un rodeo. Del Surrealismo se tiene en nuestros países una idea errónea. En principio se le desconoce o se le reduce, al hablar de él, a los clisés preparados por los medios de comunicación y la dominación. Como a todo mito, se le acepta sin estudiarlo y sin discutirlo. Su desconocimiento es garrafal, no sólo entre los poetas que lo adversan, o que creen ganar puntos adversándolo, sino también entre los que lo siguen mediante adhesiones confusas o fraudulentas, de última hora, que nada reflejan del Surrealismo y menos de sus compromisos. Tú lo sabes bien.

Entre nosotros, el Surrealismo representa una influencia tardía. Y eso explica que sólo hacia 1950 Juan Sánchez Peláez aparece en nuestro país como una especie de abanderado, un puente como tú dices, entre el Surrealismo y el lenguaje que nos legó, bastante empobrecido, la tradición del Modernismo. La tarea de los poetas del 50 y del 60 fue iniciar la renovación de las formas, adaptándolas a un requerimiento más realista, a una prosodia que en gran parte encontró el modelo de libertad buscada en el Surrealismo. Pero supongo que, al igual que debió ocurrir en Brasil, nuestra asimilación del Surrealismo, aparte de ser tardía (por lo que respecta a Venezuela) no siguió un curso ortodoxo, como el que consiguió imprimirle en Buenos Aires, Aldo Pellegrini, sino más bien, por decir algo, sincrético; un curso por momentos singular e irregular, apartado como en el caso de El techo de la ballena, incluso voluntariamente, de una filiación muy *avant la lettre* respecto al Surrealismo francés. Esto comienza a suceder cuando se desarrollan espontáneamente entre nosotros líneas un tanto anárquicas, en las cuales el Surrealismo local se descubre a sí mismo sin aspirar mucho a ser proclamado como tal, sin derecho a identidad, y sin necesidad de recibir el aval de Breton, con fuerza salvaje en algunos casos, como ocurre, me parece, en los mejores poemas de Dávila Andrade. Soy de opinión que el Surrealismo tuvo gran influencia en mi formación, y siguió teniéndola antes de que entrara yo en la actual fase minimalista. Fui surrealista en dos libros de la década del sesenta y lo fui de la mejor manera en que podía serlo. Es decir, quedando fiel al empleo del automatismo psíquico, con el que se desbloquea el acceso al inconsciente mediante el pensamiento incontrolado. Pero esto tampoco puede tomarse como una señal militante, pues para ser surrealista y tener el visto bueno había que estar en Europa. Aunque esa carencia me acordó por cierto bastante libertad como para justamente legitimar posiciones comprometidas respecto a política, tradición y oficialismo que resultaban desde una perspectiva ortodoxa el mejor expediente surrealista. Un Surrealismo sin contendores pareciera un contrasentido. Como decir un Surrealismo sin sentido de revuelta. Por fortuna nosotros encontramos esas condiciones

en el clima de violencia de los años 60 sin pretender por eso que, porque combatíamos con armas del Surrealismo, éramos surrealistas.

FM | Otro nombre fundamental es José Antonio Ramos Sucre, por mucho tiempo no reconocido merecidamente. Stefan Baciú lo destaca como uno de los precursores del Surrealismo en nuestro continente, y recuerda que su primer libro (*Trizas de papel*, 1921) “contenía en forma de prosopoemas algunos de los tonos más alucinantes y desgarradores de la poesía latinoamericana”. Por otro lado, entiende Lorenzo Tiempo (que, creo, es un seudónimo de Juan Liscano), al referirse a Ramos Sucre y Julio Garmendía, que “en ningún caso –aunque ambos estuvieron en Europa en plena revolución surrealista–, se puede decir que tomaron conciencia de ese movimiento”. ¿Qué piensas de ese desencuentro de opiniones?

JC | En principio, remetiéndome al inicio de tu pregunta, no soy de la misma opinión que Baciú. Ramos Sucre no es un precursor del Surrealismo puesto que para eso habría tenido que ser conocido por nuestros surrealistas. Fue, eso sí, contemporáneo de los fundadores del Surrealismo, y en su obra, publicada entre 1922 y 1930, no más allá, es cierto que hay elementos propios del lenguaje surrealista que hubieran podido hacer decir a Breton, si éste se hubiera interesado por la poesía en lengua española, que Ramos Sucre era unsurrealista a pesar de él. Éste no tuvo información alguna sobre la existencia del Surrealismo francés y dudo que haya leído a Lautréamont, por lo menos antes de escribir sus libros, y mucho menos por supuesto a Breton. La adscripción al Surrealismo que suele hacerse con su nombre es una tontería. Tampoco comparto la opinión que dramatiza los “tonos desgarradores” de su poética, aunque no niegue que esos trazos lúgubres que encontramos en sus poemas son de naturaleza autobiográfica, lo que de algún modo explica que el sufrimiento del poeta, registrado en sus textos, lo haya llevado al suicidio a los 40 años. Pero creo, como pensaba Michaux, que se escribe para preservar la salud. El juego y el placer que satisface la escritura compensan en el caso del poeta el dolor y la amargura de la vida, aunque no los sustituyan; de allí que no creo que sea por una necesidad confesional que la poesía de Ramos Sucre alcanza un tono desgarrador, sino porque este tono corresponde a un sentimiento estético aparejado con aquello a lo cual, formalmente hablando, el poeta sabía atribuir mayor eficacia poética.

Coincido con Liscano, en que Ramos Sucre, como dije arriba, no estuvo enterado del Surrealismo. Pero no creo que para ser surrealista haya habido que pertenecer al movimiento o tener conciencia de éste. Ramos Sucre como Kafka fue surrealista en su circunstancia. Es una circunstancia latinoamericana, en su caso, quiero decir.

FM | ¿Qué dificultades encuentran hoy los escritores venezolanos que buscan una difusión internacional de sus obras?

JC | El problema se encuentra en los escritores mismos y en un error e perspectiva: suponer que es el estado el que debe velar por el lanzamiento de los creadores. Se trata de un mal venezolano que consiste en dejar en manos del estado la solución de todos los problemas. Venezuela ha sido, por lo menos hasta hace poco, un país cerrado en sus fronteras y autosuficiente, un país en el cual sus intelectuales se sentían seguros y protegidos por privilegios de vario tipo, que incluían la publicación de sus obras por cuenta de las editoriales o colecciones oficiales, y todo esto generaba un clima de autoestima y autosatisfacción que no exigía de los escritores mayores sacrificios y riesgos y tampoco necesidad de que confrontaran sus obras internacionalmente.

El resultado ha sido que no se conoce casi a nuestros escritores fuera del país, ni siquiera a los mejores. En compensación, mirando dentro de la casa, teníamos falsos prestigios de sobra. Hoy las condiciones han cambiado. Ahora se constata que el estado nunca hizo nada responsablemente para lanzar a los escritores del país y que las embajadas han sido en esta materia completamente funestas. Hoy existe un ambiente esperanzador a nivel de los esfuerzos que hacen los poetas de varios países, por iniciativa propia, para lograr una integración que supere las barreras nacionales y para hacer del idioma común una patria general que nos abrigue a todos, por encima de las fronteras nacionales, para reconocernos exclusivamente por el empleo de un lenguaje común. Vínculos de naturaleza parecida podrían establecerse con el Brasil, y ya se plantean en pequeña medida. En fin, es en el plano de lo que puede hacer cada quien para sobreponerse a las escalas asfixiantes en que vivimos, saliendo al exterior, donde se encuentran las señales de salvación. Lo hemos sabido muy tarde.

JORGE ARIEL MADRAZO

EL POEMA COMO CUERPO VIVO¹⁸

FM | Al comentar tu *Cuerpo Textual* (1987), el poeta argentino Enrique Puccia nos dice que tu poesía “llega al meollo mismo de las cosas y nos descubre lo primigenio del pensamiento y de los sentidos, sin otra explicación que la dolorosa e inédita emoción que suscita el poema”. ¿Qué voces hablan a través del poeta Ariel Madrazo? ¿Qué buscas a través de la poesía?

JAM | Creo que el nudo de la frase del recordado Enrique Puccia reside en la alusión al matrimonio –indisoluble– del “pensamiento y los sentidos”. En la noción de que una idea, para irradiar pathos poético y no ser vehículo inservible de conceptos fosilizados y de ineficaces nombres genéricos (lo cual, por cierto, nada tiene que ver con la poesía), ha de vivir y anidar en la imagen; ha de brotar desde el núcleo mismo de la lengua sensible. Aclaro: sensible, pero sin degradarse a sentimentalismo; para ello, estará motorizada desde lo sensorial-sensual-intelectual. Un todo inescindible y alquímico que alumbre la amalgama de los *signos en rotación* de Paz... En este marco, las voces que, mal o bien (casi siempre lo primero), puedan hablar dentro de mis poemas, son las de la letra hecha carne – también: carne hecha letra–, letra que es a su vez sonido y, al propio tiempo, sonido que derrama sentido/s. Lo ha dicho muy bien Louis Zukofsky: “El acto de ver estructura las cadencias de lo que se ve”... y: “la posición y la interrelación de los sonidos nutren, en lo sustancial, los múltiples significados del poema”. Un sonido significante per se. Esto es: el múltiple acto de ver-palpar-vivir-soñar-imaginar-recrear, irradia su propio jadeo; una cadencia o latido profundo, que nace tanto de esa entidad inefable que se da en llamar espíritu, cuanto de las entrañas y pulsiones más personales e intransferibles.

Por ello, espero del poema que sea *cuerpo* en una doble acepción: por un lado, en tanto objeto vivo que se autoengendra y respira (cada inhalación-exhalación deparará una sílaba, una palabra, una cesura y estructura en el espacio); por otro, en tanto traducción verbal del cuerpo-alma del poeta que lo escribe y que es escrito por él. Por supuesto, no pretendo con esto reducir el acto poético a una suerte de absurda “secreción glandular” sublimada. Se está hablando de la forma que en definitiva adoptará, inevitablemente vinculada a la persona total del autor, aun cuando éste se pretenda “espíritu puro” e incontaminado por las miasmas y pasiones terrenales. El poema más abstracto o hermético expresa sin embargo (y

¹⁸ Jorge Ariel Madrazo [Argentina, 1931-2016]. Entrevista realizada en 2002.

ello es deseable e inevitable) las tensiones y deseos más o menos confesos del poeta. Claro está: importa el fruto final y no su análisis freudiano. Pero desde tal fruto, malogrado o espléndido, la voz poética es un cuerpo que exige y anhela un alma, como rogaba la desdichada criatura del doctor Frankenstein.

Es la rebelión contra los corsets de la palabra fascista del lenguaje convencional o del poder, y a favor de la expansión en big-bang de la conciencia. El poema no se define, pero sí define a su autor-portador al sentir el pavor y riesgo mortal de explorar el *misterio concreto* de un insecto, de una mujer, de una naranja, de la vida o la muerte, mediante otro misterio: la voz. En lo personal, mi deseo más intenso sería, en el poema y gracias a él, llegar por un segundo inmortal a ser lo Otro/el Otro, hurgar el espacio de las metamorfosis. Despojarme de mi fútil coraza natal.

Digamos: el sueño de re-encarnar en “uma pedra no meio do caminho” o, para seguir con Drummond: “Sou Clodoaldo rima de Everaldo... com Gérson e Piazza me acrescento...”. Que lo sensible no abra las exclusas a un mero impulso confesional, sino que cumpla con el fracaso más glorioso de todo poema: el afán de ser “sentimento do mundo”. De todos los mundos posibles. Que, ya se sabe, están en éste.

Tema aparte es el de los amores poéticos que a uno lo han ido revolucionando, desde los grandes clásicos a Eliot-Pound, Rilke, Kavafys, Michaux... y tantos otros “gigantes tutelares” de Europa, Rusia, América.

FM | En tu *Piedra de amolar*, hay un capítulo titulado “Trilceanas”, que es un diálogo intertextual con Vallejo. ¿Hasta qué punto el ejercicio intertextual puede incidir en tu postulado de que “el lenguaje poético sólo tiene sentido si nace y se asume a sí mismo como riesgo”?

JAM | No me asusta revelar mis amores. Ello no supone buscar salvavidas, como ocurre con tantos poemas cuya única virtud radica en sus acápites o epígrafes, pedidos en (dudoso) préstamo a grandes poetas. Tampoco persigo la demostración de alguna ecuación teórica, tal como el regodeo intertextual o la falsa erudición de citas y paráfrasis. En suma, ninguna argucia que induzca a “redactar” el poema de una u otra manera, lo que estaría en las antípodas de cualquier riesgo. Y del gesto poético mismo. No: aunque nacidos a modo de emocionado –y humilde, claro está– homenaje, esos textos de *Trilceanas* son también una mini-declaración de fe: he aquí uno de los grandes puntos de partida; veamos a dónde desemboco, en este día y en esta hora, con mi precario e insuficiente registro personal y sin pretender imitar al modelo. Por el contrario: olvidándolo hasta cierto punto, aunque no por completo, para ser fiel a lo

que ahora esté pujando dentro de mí (porque, de escribirlo mañana, el resultado sería diverso y aun opuesto).

Sólo después de volcar al papel esos brevísimos poemas, advertí que tal acto podía asimilarse a una fatuidad. ¿Quién es éste que pretende apropiarse de una línea de Vallejo como pie, nada menos, de un nuevo texto? Bien; aquí apelo a una reflexión que me hizo tiempo atrás, vino tinto mediante, otro poeta grande y amigo, Francisco Madariaga: “No todos podemos ser Cristos como Rimbaud, pero somos todos necesarios para que fluya el río.” Si no nos arriesgamos hasta donde cada uno de nosotros sintamos que *podemos* y *deseamos* arriesgarnos, pero dando siempre la espalda a modas y presiones tribales incluida la de fingirnos más o menos “clásicos” o “vanguardistas”, según dicte el canon), el río no habrá de fluir.

Entonces: el riesgo, así lo siento, consiste en ser uno mismo, aunque usufructuando toda la herencia poética –y del imaginario colectivo– legada por las generaciones anteriores. Ese *uno mismo* está, en mi caso, íntimamente ligado a mi circunstancia histórica-social, aunque, es obvio, la trascienda o traduzca por vías no siempre advertibles. Más aún, el riesgo radica en ese *ser uno*, pero intentándolo paradójicamente por vía de la relativa des-individuación. Procurar –con la máxima honestidad poética concebible– la destrucción-reconstrucción-redefinición de la propia subjetividad; el *Je l'autre* de Rimbaud. Abandonarse, por un instante epifánico, al canto de sirena de la entropía y disolución de la identidad para atisbar, tras un arduo camino, la orilla prometida de esa Forma que organice el caos. Al menos, como estructura móvil; como un Eros de fragmentos palpitanes.

El hecho de que esta forma crepita, en ocasiones, como una “angustiosa ausencia de forma” (al decir del venezolano Eugenio Montejo) no impide su búsqueda, en un trabajo a tientas no menos angustioso.

FM | Dentro de esa misma perspectiva, ¿qué influencias atribuyes al cine y al jazz en tu poesía?

JAM | Has martillado en un clavo importante. La entropía y el orden. El saxo barítono John Coltrane podía desangrarse tocando por dos horas de modo ininterrumpido. Era una vertiginosa huida de los acordes, fraseos y planetas habituales, hacia un punto del universo turbador en escala humana. Los espacios parecían abrirse, desestructurarse en quiebres, balbuceos y agudos tildados por muchos de cacofónicos. Pero la línea volvía, una y otra vez, a su eje. En tanto su baterista percutía en un tono, Coltrane trepaba un acorde más arriba aún, *on and on*. Pero sobre aquella fuga, los platillos de Elvin Jones seguían machacando el ritmo organizador de fondo, monótono y reiterativo, que “ataba” al conjunto. Y estaba, por

supuesto, la técnica obsesiva, las innumerables boquillas de metal que Coltrane afilaba al milímetro para conseguir el sonido deseado. Obsesión imprescindible, pero que de nada serviría sin la conexión con los yacimientos más intensos del alma: el sonido que nace de esos subsuelos es lo único que vale. El trabajo, aun el más severo, sale de allí.

Este es un ideal, llevado al paroxismo de la improvisación y las variaciones recurrentes por el saxofonista Ornette Coleman y su free-jazz. Otro (y los ideales están para incitar, jamás para alcanzarlos), podría ser la ductilidad armónica del bop de Charlie Parker a dúo –auténtica gestalt creadora– con Dizzie Gillespie. O el blues, tan dramático como austero, de John L. Hooker. Y la pasión de Armstrong, y el desgarramiento de Joplin o Billie Holiday. Y el difícilísimo autocontrol de Gerry Mulligan. Los silabeos del jazz y su don para que el chorus insurja en mágico contrapunto sin sujeción a un plan rígido, pero sí a un rigor extremo, son lo que ansío para el poema. Sea éste breve o extenso, contenga ingredientes líricos o rupturistas, *minimalistas* o *narrativos*, no importa: le pido esa tensión y fulgor del buen jazz.

La palabra, inclusive la sílaba, es sentida, así como ladrillo de transmutaciones y no como espejo o adorno de “la realidad”; con peso y valencia propios, fluyendo en una circularidad donde el tiempo tiende a coagularse en estampas vívidas, en vez de trotar el devenir diacrónico de la prosa; ese “horror de lo sucesivo” que acosaba a Borges.

Ambigüedad y vacíos, polisemia y hasta fracturas sintácticas/semánticas, desjerarquizaciones y descentramientos si obedecen a la necesidad, y no a un pueril experimentalismo: el poema, ese gesto perdido en el aire, se inventa a sí mismo y en tal acto escribe su verdad. No reproduce una experiencia previa, es la experiencia poética primigenia sedimentada y re-elaborada con infinita complejidad para tornarse *experiencia segunda* en el lenguaje. Permíteme aquí traer a Eliot: “La comunicación no explica a la poesía. Lo que ha de comunicarse no existía antes del poema”. En mi caso es el deseo de interrogar, en una síncopa fragmentada, por la conmovida extrañeza de lo más cotidiano y aun banal: poema como jazz.

También, es claro, el teatro y el cine. Ah, el cine mudo... (y la pintura, otro subítem esencial). Limitémonos a aludir a las retortas del moderno montaje, desde Griffith acá. Sin olvidar los documentales que revolucionaron la idea de descripción.

Ese tipo de imágenes remueve mi afán de *dar movimiento* a objetos, sueños y seres, desde su dorso inexplorado. Y ni que decir, la *memoria activa* inducida por el privilegio de espiar los gestos del ayer a través de cuerpos y rostros ya idos y luminosos: el presente continuo al que (mal) bautizamos pasado. Esta memoria hecha presente es poesía en acción. El

toque de la gracia y el mito, los mundos alternativos que acaso fueron, o que no son, pero serán, o no serán jamás. El Tiempo. *Eso que no es, es lo que el poema es. El canto a una ausencia.*

FM | Cristina Siscar, al escribir sobre tu *Mientras él duerme* (1977), habla de una retórica surrealista basada en una transgresión de la lógica con fines meramente provocativos, y destaca que tu poesía no se apoya en la provocación sino en el reconocimiento. Esto me recuerda una declaración de Francisco Madariaga acerca de que el Surrealismo no le sirvió para “rechazar el mundo sino para celebrarlo”, sobre lo que luego aclara: “La realidad americana, con sus excesos, ya cumple con la rebelión que los europeos debieron llevar adelante por medio de sus ataques al racionalismo. La expresión de esa realidad americana vinculada a mi país natal siempre estuvo en mí. El Surrealismo me ayudó a encontrar la manera. Fue una revelación. Precipitó.” Independientemente de cuáles sean las influencias del Surrealismo en tu poesía, ¿qué piensas de esa distinción establecida por Madariaga?

JAM | Madariaga, él lo dijo, admiró sobre todo del Surrealismo su “defensa absoluta de la poesía”, afirmando que en América “el Surrealismo está desparramado en estado natural” por lo que, “sin dejar de ser una actitud rebelde es también celebratorio y nupcial.” Idéntico tipo de reivindicación fervorosa esgrimía Enrique Molina, aunque sin adherir al absoluto de la escritura automática. Cuando conocí –limitándome aquí a poetas de mi país– a Madariaga, Carlos Latorre, Juan José Ceselli, Aldo Pellegrini, Enrique Molina, Juan Antonio Vasco o Julio Llinás, no pude menos que sentirme estremecido por la impetuosa verdad de una poesía entendida como bandera de vida. Esto, dicho más allá de cualquier *ismo*. Uno –y hablo sólo de mí– puede sentirse afín, según los momentos, tanto a un creacionismo de cuño huidobrano como a cierto expresionismo y revolucionario coloquialismo de un Vallejo, al subjetivismo objetivado de William Carlos Williams o Wallace Stevens (“...things as they are. Or so we say...”), o de Pessoa y Ponge, al minimalismo de Emily Dickinson, al gesto antipoético de Parra, a la danza del pensamiento entre las palabras de un Eliot, al neo-gongorismo de Carlos Germán Belli o Lezama o a un Surrealismo que estalla en los sitios menos esperados. Por ejemplo, en algunos beats como Ginsberg y Kerouac. Pero la afinidad es con los mejores frutos de esos y otros creadores, y no ya con etiquetas que, si se pretenden excluyentes, se tornan anacrónicas.

Al decirlo así no postulo, es obvio, un *potpourri* o eclecticismo de todo-vale. Valen únicamente el tono personal y la marca de fábrica –estilo o como se llame– que uno mantiene en el tiempo como hilo conductor, más

allá de cambios incluso drásticos. Ocurre que no podemos negarnos a aprovechar, según exija el instante poético, los mejores afluentes que conviven dentro de uno y que auxilien al ciclópeo equilibrio entre el rimbaudiano desorden de los sentidos y el poema como construcción, como la mano que encamina a un animal salvaje. Sin encaminarlo jamás al conformismo. La rebeldía, la no aceptación pasiva del ucace y lo canonizado, es la chispa perenne de la que nace ese nuevo poema-forma. Y aun cuando tal forma pueda no alardear con los signos extremos de la trasgresión verbal (porque sería inútil y autoritario reclamar al poeta que escriba de tal o cual manera, y a veces lo “trasgresor” puede ser una contención que reinvente lo clásico, como los sonetos o las “Citas” de Gelman), siempre se estará a siglos luz de tanta pseudo poesía dócil al paladar del poder y de las célebres “señoras gordas”...

La propuesta surrealista sí, además, por la validez del ideal (inalcanzable pero movilizador) de la poesía como un modo de vivir. “Algo discutible y hasta muy difícil de sostener, pero nuestra apuesta fue y sigue siendo a eso. Antes que profesión u oficio literarios, pasión de vida.” Lo afirmó Raúl Gustavo Aguirre en 1981 recordando las luchas de Poesía Buenos Aires, pero rechazando a la vez la noción (o el malentendido) de la supuesta “irresponsabilidad del poeta en la escritura, o del poema como un acto mediúmnico.” Por no hablar de la maquineta de producir imágenes de la que tantos abusaron, una retórica ajena a cualquier necesidad interior. Por lo demás, sobre el desafío de la fusión poema-vida ya se ha advertido que “la palabra perro no muerde”. Pero rubrico para mí la prioridad del vivir, un compromiso extensivo al vínculo con el prójimo, y la ética del poema como leal a su hacedor. Sin olvidar que son planos distintos y que el poema es un artificio u objeto dotado de fulgurante autonomía.

FM | Dijiste en una entrevista que la tradición lírica argentina fue rota, “fruto de quiebres culturales individuales y colectivos”. ¿Podrías ser más específico al respecto? Si pensamos en una tradición como la chilena, con una trayectoria bastante evidente que abarca nombres como Pablo de Rokha, Neruda, Mistral, Huidobro, Del Valle, Casanueva etc., ¿cómo podríamos situar a la Argentina en este ambiente? ¿Quiénes serían los grandes padres de la poesía argentina?

JAM | Creo que la tradición pudo recrearse y realimentarse con relativa fluidez hasta las feroces sacudidas de los ‘60 en adelante. En 1958 aparecía *Poesía=Poesía*, piloteada por Roberto Juarroz, cuyos textos rindieron tributo a una condensación y conceptualismo casi epigramáticos. En 1952 había irrumpido *A partir de Cero*, de magnífica impronta surrealista,

continuada por la más abierta *Letra y Línea* donde junto a Pellegrini batallaba el siempre adelantado a su tiempo Oliverio Girondo.

Una y otra fueron antecedidas por la revista, grupo y editorial *Poesía Buenos Aires* (1950-60). Un modelo no menos importante de rigor, de claridad y verdad líricas y –a la vez– de pluralismo en su indagación de un registro poético moderno (allí tuvieron cabida los surrealistas al lado de figuras tan distantes entre sí como Drummond, Macedonio Fernández, Baldomero Fernández Moreno, Leónidas Lamborghini, Char, Reverdy, Pavese, Vallejo, Stevens, Dylan Thomas o Keats, y otros nombres entonces muy poco difundidos entre nosotros, entre ellos Odiseas Elytis). Y antes aún, *Arturo* y el movimiento Arte Concreto-Invencción motorizados, entre 1944-45, por un importante núcleo de artistas plásticos y, en lo poético, por Juan Carlos Lamadrid y el inclasificable Edgar Bayley, quien repudió el poema-lamentación en el estilo de la melancolía impostada de ciertos cuarentistas y el versillismo hispanizante aún en boga. Deudor de su amado Apollinaire y del creacionismo, pero asimismo –en parte– del expresionismo y el Surrealismo (“para mí el mundo de la subjetividad es muy fuerte, y también la necesidad de objetivar. Hay, sí, una cierta raíz romántica, expresionista y, por qué no, surrealista. Movimiento con el que tengo una gran deuda, aunque no soy surrealista”), Bayley supo conjugar en su obra, altamente personal, los dos estados extremos pero que interactúan sin cesar: el *alerta* y la *inocencia*. En una carta de enero del ‘85 me hizo compartir esta reflexión: “La poesía, cualesquiera fuesen su forma y su temática, apunta a despertar en cada uno el sentido de quién es él, qué son las cosas y los seres que lo rodean y, de algún modo, es una respuesta tácita a ese terrible ¿para qué? que a veces nos derrumba. Una respuesta tácita pero más eficaz que muchas cavilaciones. Es un acto vital, una prueba, un toque de gracia. Es entonces cuando uno puede decirse: ¿lo demás qué importa? He llegado a la tierra prometida...”

Sí: esas voces (y no enumeraré más ni seguiré hacia atrás, a las muy destacadas e influyentes generación del ‘40 y vanguardias del ‘20), eran la tierra prometida. Por supuesto, los jóvenes de los ‘60 entre quienes me contaba, catalogados luego como una generación afincada en lo coloquial y el realismo social –obvio: no fue tan así–, y más tarde los muy estimables poetas y grupos que llegan hasta el día de hoy, son parte crucial de esta historia y marcan una huella indeleble. Surgieron en este último período revistas, sellos editoriales y corrientes enfrentadas, aunque, como siempre ocurre, los marbetes –neobarrocos, neorrománticos, neoclásicos, intimistas, objetivistas, poesía visual-concretista o poesía “social”–, fueron cediendo en favor de la obra misma.

Eran pugnas normales. Pero el quiebre en el seno del hacer poético fue, en verdad, un cisma general: “pueblo versus intelectuales” (la falsa opción

advenida con el primer peronismo en el '46), continuó con las divisiones entre quienes se alegraron con la "Revolución Libertadora" que derrocó a Perón en 1955 (incluidos aquí muchos seguidores de *Poesía Buenos Aires*) y quienes nos opusimos a ése y a cualquier golpe militar. Aunque, es cierto: el *gorilismo* pro-militar fue pronto objeto de una angustiada revisión. Las vanguardias se acercaron a lo nacional y al pueblo, y lo populista-coloquial se acercó a la especificidad poética. Ello fue visible en la revista *Zona de la Poesía Americana*, de 1963. Lo destacó Daniel Freidemberg en "La poesía del cincuenta", Centro Editor de América Latina, Colección "Capítulo". La radicalización se profundizó tras el golpe del general Onganía en 1966, cuando fueron arrasados sindicatos y universidades (la fuga de cerebros y la famosa "Noche de los bastones largos") y surgieron los primeros grupos represivos para-militares. Todo ello se agudizó con el dramático Perón de 1973-74 y su séquito del que emergió José López Rega, impulsor de los crímenes de la Triple A (Alianza Anticomunista Argentina) hasta culminar con el atroz genocidio planificado de 1976-1983. En todo este durísimo trámite, hubo relevantes poetas y escritores muertos junto a otros luchadores sociales, o que sufrieron la tragedia en sus seres queridos: Miguel Ángel Bustos, Paco Urondo, Roberto Santoro, Rodolfo Walsh y tantos otros tipifican lo primero, Juan Gelman o David Viñas lo segundo. Súmese a ello los muchos que se exiliaron.

En tal clima, ¿cómo esperar el curso natural de la lucha intergeneracional? Al lado de la honestidad creativa arraigó en ciertos casos un tribalismo que se desvive por el "poder" poético y el aplauso mutuo. Pero también hubo fecundos redescubrimientos y una actividad múltiple, casi increíble. La Argentina vaciada y en el abismo sigue siendo semillero de un número inusual de lecturas, publicaciones y hechos poéticos, así como de valiosas voces jóvenes. Pero hoy suena muy remota cualquier idea de un proyecto cultural-vital integrado a una comunidad global, o a un país-nación.

¿Padres? Claro que sí. Algunos –reitero– gracias al revival a que alentó su tardío redescubrimiento. Es el caso del impar poeta, ensayista-filósofo, humorista por la paradoja, cuestionador del universo y novelista a contramano Macedonio Fernández (1874-1952). Uno de los pocos genios de la literatura argentina. Pero ¿lo de él era literatura? Los padres, si aludo sólo por razones de espacio a mi país, incluyen al poema "Martín Fierro", más vigente de lo que se cree, y a los nombres citados en respuesta anterior. Resaltan el vitalismo panteísta de Molina, el anti-modernismo de Baldomero Fernández Moreno, Nicolás Olivari y, luego, Mario Jorge De Lellis, la audacia conversacional de César Fernández Moreno, las vanguardias con los "martinfierristas" y Pellegrini, Latorre, Gironde o Bayley, el sutilísimo lirismo del entrerriano-universal Juan L. Ortiz cuyo

mito crece con los años y el finísimo rigor de Carlos Mastronardi y Enrique Banchs, el ejemplo de evolución poética de Alfonsina Storni, la gravedad elegíaca de Olga Orozco, la no menos profunda pero más multifacética Amelia Biagioni, la dicción ontológica y medular de Alejandra Pizarnik. Y otros nombres fundantes: Alberto Girri, Ricardo Molinari, Raúl González Tuñón. Borges es Borges (¿quién lo duda?), aunque la óptica sobre su poesía se divida. Y están los relevantes *hermanos mayores* de los muy jóvenes: Gelman, Madariaga, Joaquín Giannuzzi, Rodolfo Alonso, Mario Trejo, Aguirre, Osvaldo y Leónidas Lamborghini...

FM | Francisco Urondo, en un ensayo sobre la revista *Poesía Buenos Aires*, observa que, en aquel momento, en los años 50/60, había una precariedad, en parte de los poetas argentinos, con respecto a tomas de posición. Son palabras de él: “Este movimiento oscilatorio entre el desarrollo de una conciencia y el atavismo, ocasiona que que los *surrealistas* adoptan una casi total prescindencia política; los *invencionistas*, que actuaron políticamente en el 45, hasta ser desplazados del oficialismo de izquierda, se han alejado de toda actividad”. ¿De qué manera esas contradicciones intervienen en ese quiebre de la tradición lírica al que te refieres? ¿Hasta qué punto la creación artística se vio interceptada o castigada por ese ambiente político?

JAM | Algo dijimos en la respuesta anterior. La alusión al “oficialismo de izquierda” daría lugar a un libro. Esos desencantos, y la represión, pudieron alentar en algunos una poesía más sofisticada y elíptica. En su época se reprochó (sin razón) al grupo *Ultimo Reino*, de tinte neoromántico en su origen, haber escogido aquella tangente. Los fundadores de esta revista-editorial, de merecido prestigio latinoamericano, y surgida en plena dictadura, demostraron ya entonces que eso era falaz. Uno de ellos, Víctor Redondo, impulsó y dirige la flamante Sociedad de Escritoras y Escritores de la Argentina, SEA, nacida por rechazo y diferenciación de la obsoleta SADE. La pancarta de SEA participó en la marcha multitudinaria del 24 de marzo de 2002, aniversario del nefasto golpe del '76, junto a mujeres y hombres de las asambleas vecinales, “piqueteros”, agrupaciones y gente común. José Luis Mangieri es otro legendario editor-poeta de firme consecuencia ideológica desde los '60 a hoy.

Hay, cómo no, rivalidades: *Diario de Poesía*, aunque acoge una variada gama de materiales no oculta su afán por promover una especie de prosaísmo presuntamente perseguidor de lo “natural”. En las antípodas, *Hablar de Poesía* y el también grupo editor *tsé-tsé* en Buenos Aires, o *Fénix* en Córdoba, militan en una estética de elevado rigor formal y aliento mucho más ambicioso en lo ensayístico-creativo. Otras, como *Barataria*, aúnan esa

apertura a la poesía mundial con una actitud redescubridora, albergando inclusive a francotiradores injustamente postergados de distintos países. Adscriben a su modo a esta línea *La Danza del Ratón*, que ahora decidió cerrar su dilatado ciclo, y *El Jabalí*. Desde Bahía Blanca llega la notable propuesta joven de *Vox*, publicación que se propone como modular y “desarmable”. *Rollos del Mal Muerto* es otro registro estético muy digno de atención. Todas ellas ofrecen documentos, teoría, traducciones y espacios de creación.

Se explicitan así tomas de posiciones en un medio donde la polémica de fondo está casi ausente. En el campo político, sobre todo dentro de los núcleos primeramente citados, la participación queda más librada a lo personal y, salvo situaciones particulares, puede hablarse de un mayor distanciamiento.

FM | Tu estudio sobre Elizabeth Azcona Cranwell tiene la importancia de recuperar una gran voz de la poesía argentina. Junto a Olga Orozco y a Alejandra Pizarnik, ¿se podría decir hoy que esas voces femeninas se reconocen finalmente como parte esencial de la poesía argentina?

JAM | Sí, con las obvias diferencias personales. Entiendo que Elizabeth, como María Victoria Suárez, es una de esas altas y prestigiosas voces que debería, con todo, ser recuperada en mayor medida por los novísimos. En el estudio a que aludes ya volqué lo que pienso. En muchos casos las exaltaciones dan paso a modas y al forjamiento de estatuas de bronce, que relegan a otros poetas a un relativo segundo plano. Olga, Alejandra y Elizabeth fueron siempre grandes compañeras en vida y obra. Curiosamente, Olga también valoró en alto grado a Girri en lo poético y lo amical, pese a que sus posturas no podían ser más distantes. Alejandra, a su vez, de tan fuerte peso sobre todo entre los jóvenes, ha sido capturada como conejillo de Indias por académicos y profesores norteamericanos que gracias a ella redactan multitud de *papers*. El hipotético suicidio (la cosa no está clara) y la remanida cuestión del género, otro tópico de moda, han interferido demasiado en una apreciación justa de lo que creo es una obra de notable valor.

FM | Otra observación tuya se refiere al carácter del poeta argentino. Dices que ese poeta “es muy culto, pero no hace suficiente caso de una serie de voces que existen”, y en seguida agregas: “Creo que se lee poco, que hay poco esfuerzo en darse al trabajo de atender a los otros”. ¿Cuáles son las implicancias de ese comportamiento en los desdoblamientos de esa tradición que venimos comentando? ¿No crees que la corriente neobarroca hoy invocada es fruto de esa ausencia de diálogo con el otro? Más que en

moda, ¿ello no consistiría en presunción? ¿Estéticamente esa corriente enriquecería en algo la tradición poética hispanoamericana?

JAM | El llamado neobarroco es una filiación muy discutida: no son todos los que están, y a la vez hay otros buenos poetas cultores de un cierto formalismo acaso emparentado con esta concepción. Todos ellos tienen una formación muy sólida. Es cierto: hay en muchos poetas un nivel de cultura poética superior a la media pero que coexiste con la tendencia a prestar sólo oídos a quienes adscriban a determinada/s cofradía/s, sea por lo del “poder” literario, por soberbia egolátrica o empatía estética-amistosa. Pero esto es universal, ¿o no?

Insisto: más que hablar de hipotéticas corrientes me importan los creadores en concreto. Con mayores o menores salvedades –y, como muchos, tengo en más de un caso fuertes reservas– creo que el pionero y personalísimo Leónidas Lamborghini, Nestor Perlongher, el joven poeta y ensayista de Córdoba Silvio Mattoni, Tamara Kamenszain, Arturo Carrera y el también editor Luis Tedesco aportan, desde un considerable nivel poético, trabajos que ensanchan la percepción del mundo y de la conciencia (Tedesco fue algo así como un adelantado del expresionismo barroco con su poemario *Cuerpo*, del 75). En algunos se advierte lo que con manía clasificatoria podríamos tildar de “para-gongorismo” (¿no podría hablarse también de “neoclacismo” y hasta de redundancias “neotangueras?”). En cierto momento se dio en bautizar como neobarroco casi a toda escritura dotada de cierto nivel de complejidad e independencia signíca, y propensa a la proliferación, el estallido metonímico y el juego de enmascaramientos. En aquella época se asistió a un debate interesante entre los empecinados defensores del sentido, por así decir, y los abanderados del signifiante a ultranza, en onda lacaniana. Los neobarrocos suelen –y tal es su imperativo casi kantiano– regodearse con su propia parla; es innegable: la sectaria reiteración de fórmulas hartó a muchos con razón. Pero hay que oírlos de a uno. ¿Cómo identificar el tajo carnavalista-aliterativo-*barroso* de Perlongher con el posmodernismo fractal (esto último, dicho por él mismo) de Carrera? Como poetas y/o traductores, me interesan los posibles logros, la voluntad de forma y la saludable iconoclastia, al margen de escuelas reiterativas. Y creo que “Cadáveres”, el gran poema de Perlongher, es algo así como nuestro “Howl” criollo.

Y ya acotó con humor Héctor Libertella: “Cada escritor aplica determinados procedimientos para convocar cosas, que aparecen súbitamente a partir de la más impensada combinatoria de letras”. Para concluir: “Es como un milagro. De la perdición total en el trabajo lingüístico puede saltar un conejo real.”

En lo de no escuchar al colega y la ausencia de lecturas, alarma ver cómo poetas muy jóvenes –tampoco generalizo; ya mencioné el valor de tanta nueva generación con cuyo trato me enriquezco– se entregan al mero exabrupto escatológico por eso de la “sinceridad” (!!), con resultados deplorables; los directivos de cierta revista que se jacta de su virulenta autenticidad, sea esto lo que fuere, se extrañaron cierta vez: ¿Para qué leer a los poetas griegos? Otros dijeron que lo de Pizarnik eran sólo aforismos. Y no faltan quienes atienden casi únicamente a las poetas feministas, o a los “sociales” y próximos a la poesía descriptiva. En fin, en todas partes se cuecen habas.

FM | Por un largo período estuve viviendo en Venezuela, en los años 70; allí dirigiste la revista *Elite*. Antes de ti, podemos pensar en el caso de un Juan Antonio Vasco, otro argentino que vivió en Caracas, publicando textos en la revista *Sardio* y luego participando de la formación grupal *El techo de la ballena*, por los años 50. ¿Son casos aislados o podemos hablar de un diálogo más corriente entre poetas venezolanos y argentinos?

JAM | Pregunta inquietante. El diálogo entre nosotros, los (mal) vivientes de estos países que oscilan del trópico al hielo, suele ser un *coito interrupto*, malgrado la ayuda del nexo virtual. Más bien tiene lugar entre miembros de revistas o grupos. Un aporte nada desdeñable son los encuentros de poesía, y citemos aquí a los excepcionales de Medellín y Bogotá, los convocados por la Casa de la Poesía de Venezuela y los habidos en Brasil, Cuba, Uruguay, Paraguay, México etc. En la Argentina, el Festival Internacional de la ciudad de Rosario, provincia de Santa Fe, cobró ya fuerte significación. En éstas y otras citas, como algunas de alcance internacional celebradas por la Casa Nacional de la Poesía que con auspicio oficial dirigió en Buenos Aires la poeta Susana Villalba, fue posible hilvanar un diálogo fecundo.

Sobre el puente Venezuela-Argentina: Sánchez Peláez, Perdomo, Crespo, Cadenas, Palomares, Lizcano etc. etc., son nombres muy considerados aquí. No hace mucho tiempo dieron lecturas y trasnocharon con nosotros Juan Calzadilla, Eugenio Montejo y Luis Britto García, entre otros. La sorprendente editorial venezolana “Pequeña Venecia”, montada a fines de 1989 por Yolanda Pantín, Antonio López Ortega y Blanca Strepponi –quien, si no recuerdo mal, es argentina allí radicada– ha dado cabida a traductores y poetas de mi país: algunos, como Mercedes Roffé, Saúl Yurkievich o María Negroni, residen y actúan en medios académicos de Europa y los Estados Unidos. Otros son indudables referentes, como Perlongher o Héctor Viel Temperley. Carrera tradujo para ese sello a Yves Bonnefoy etc. En Venezuela también vive y escribe sin pausa el argentino

Manuel Ruano cuya publicación *Quevedo*, en papel y virtual, aloja un material riquísimo.

Cuando Venezuela aún montaba su stand en la Feria del Libro de Buenos Aires era posible hacerse con las novedades y dialogar con poetas invitados. Eso también se cortó. ¿Las embajadas? Allí están. Hay contactos que se sostienen porque la amistad, como la poesía, flota. El resto, Hamlet *dixit*, es silencio.

FM | Anoto un pasaje de una declaración tuya donde tú dices: “Una de mis lecturas, que hacíamos en la escuela, era José Asunción Silva, entre otros grandes, Rubén Darío, algunos poetas argentinos que conocíamos a través de la escuela o de la biblioteca familiar”. La enseñanza de esa literatura en las escuelas argentinas ¿es sólo superficial o se ha buscado, de manera institucional, una integración entre las diversas culturas hispanoamericanas? ¿Qué se puede vislumbrar hoy de la América soñada por Bolívar?

JAM | Lo ya dicho. Bolívar mismo confesó su decepción. Aun así confío en que algún día vamos a descubrir que en América “Inventamos o erramos”, como enseñó el maestro y mentor de Bolívar, Simón Rodríguez. Los escolares argentinos de nivel medio viven hoy, en su mayoría, desinteresados de todo. El vaciamiento fue muy grave: antes, el libro se compraba o conseguía, hoy en gran medida se manejan con fotocopias. La marginalidad golpeó de modo dramático. Así que mucho depende del profesor. Se atisban, sí, algunos clásicos españoles y americanos junto a argentinos no obviales como Lugones, Borges o Baldomero, hasta llegar a veces a Orozco y Molina; pero de modo muy azaroso y superficial. La situación mejora algo –no radicalmente– en lo que hace a poesía argentina en la universidad, sus centros de extensión y algunas de sus publicaciones. Pero aun así falta mucho, y las culturas hispanoamericanas siguen infinitamente alejadas de la nuestra.

FM | Recordemos un verso de Elizabeth A. Cranwell: “Si no podemos subir –está claro– descenderemos. / La vertical de nuestros actos será sustancia de esta vida”. ¿Coincides con ella? ¿En esto radicaría tu idea de que “tenemos que entrenar la sensibilidad”?

JAM | El poema no es tal si no está preñado por la luz de la experiencia poética. Esto suena a obviedad: no lo es. Ha de poseer la gracia de la necesidad y ser la pregunta intuitiva por alguna verdad; mejor dicho, por una nueva pregunta. La idea poética es, para mí, sentimiento que piensa. La única vía que faculta rozar, por un instante, lo real-real. Y si bien el

germen de un poema puede surgir, en una suerte de alumbramiento dictado por el subconsciente, en el momento menos previsible, este manantial profundo sólo mana si lo alimenta un incansable entrenamiento para estar disponibles al color de este árbol, al fulgor de esta mirada. A la retraducción de realidades existentes o imaginarias. Eso sí: tartamudeando, siempre, la lengua extranjera de una “muda minoría desconocida.” Es verdad lo de Elizabeth: Si no subimos descenderemos. La exigencia de verticalidad, de no ceder a los incontables naufragios y derrotas, no ha de dar tregua en la palabra. La palabra que es parto mortal.

CIRCE MAIA

UNA VOZ A TRAVÉS DEL TIEMPO¹⁹

FM | Recuerdo tus palabras: “No hay lo en sí de las cosas: vemos perfiles, todo es muy fragmentario”. Naturalmente, tus versos, tus libros, son fragmentos de tu visión del mundo, perfiles de algunos lugares hasta entonces oscuros y ahora descubiertos por el lenguaje (por tu dominio del lenguaje). Con todo, supongo que esos fragmentos radiantes, en la complejidad de sus relaciones con el mundo, buscan la unidad. ¿De qué nos habla entonces la poesía a través de Circe Maia?

CM | La búsqueda de la unidad de sentido del mundo es una tarea más bien filosófica, pero reconozco que en el fondo es tarea también de la poesía. Ocurre sin embargo que en nuestros días nos hemos vuelto todos muy cautelosos, andamos “con pie de plomo” –por lo menos ese es mi caso–, de modo que nos quedamos en un territorio desparejo y parcial, pero más accesible.

En mi libro *Presencia diaria* hay un poema que dice: *Trabajo en lo visible y lo cercano / y no lo creas fácil. / Todo esto que palpo / junto a mí, hora a hora / es rebelde y resiste. / Para su vivo peso / demasiado livianas se me hacen las palabras.*

FM | Oscar Wilde nos habla de las influencias como de algo que pertenece al mundo de las identificaciones, y cree que el estilo debe estar “en el alma de una persona antes de ser reconocido en las demás”. Por el contrario, Jorge Enrique Adoum encuentra diferencia entre influencias y preferencias. ¿Qué piensas de esto en lo tocante a tu poesía?

CM | La distinción entre influencias y preferencias, que hace Adoum, debe ser interesante, pero no la he leído. Pienso que las influencias operan más a nivel inconsciente, mientras que las preferencias son claramente conscientes y por lo tanto tienen menor “peso” estas últimas que las primeras.

A veces una influencia poderosa se nos vuelve consciente; luchamos contra ella y en muchos casos salimos perdiendo: la “otra voz” continúa resonando por detrás de la nuestra. A veces es simplemente un tono, un ritmo que se mantienen por un tiempo y luego se diluyen.

FM | Acerca de los rasgos esenciales de la lírica uruguaya, Domingo Luis Bordoli escribió, en el epílogo de su *Antología de la poesía uruguaya*

¹⁹ Circe Maia [Uruguay, 1932]. Entrevista realizada en 1996.

contemporánea (1966): “la efusión nos ha dominado casi siempre más que la confesión”, no sin recordar las palabras de Carlos Mastronardi, en sus “Comentarios tranquilos sobre la lírica uruguaya” (1928), quien encontraba a los poetas uruguayos “muy señores en las emociones radicales, menos señores de los instrumentos críticos”. Efusión, confesión. ¿En qué radica verdaderamente la tradición poética de tu país?

CM | No comprendo muy bien la dualidad establecida por Bordoli entre “efusión” y “confesión”. La poesía confesional ¿no es acaso fuertemente emotiva, efusiva? Puedo decirte que no creo que sea esa la línea predominante en la poesía uruguaya actual que me parece mucho más intelectualista. Aún en caso de una poesía muy centrada en el “yo”, como la de Idea Vilariño, este “yo” se expresa con una lúcida objetividad, sin caer en desbordamientos efusivos ni en el carácter anecdótico de la confesión.

FM | Mucho me alegró una referencia tuya acerca de lo lamentable de la conocida falacia de Mallarmé: “No se hacen poemas con ideas sino con palabras”. Tu observación es verdadera, y me parece evidente: “No hay dualismo entre lo conceptual y lo formal”. No resisten las palabras desgarradas de su sentido. No resiste a nada el signo vaciado de su significado. Una cosa es la técnica, otra la interrupción de los sentidos (aunque se haga en nombre de esa misma técnica). ¿Qué te parece esa nueva aventura de algunos poetas rioplatenses, entre ellos el uruguayo Roberto Echavarrén, en torno de una poesía neobarroca (*neobarrosa*, como pretendía el argentino Néstor Perlongher)?

CM | En cuanto al llamado neo-barroquismo pude comprobar que ciertos poemas de gran oscuridad expresiva resultaban atractivos a los jóvenes. Me estoy refiriendo a un par de poemas de ese tipo, pertenecientes a un joven poeta, Álvaro Ojeda, y que leí en una reunión en la que se hablaba de las nuevas tendencias poéticas en nuestro país.

Mi propia poesía sigue un camino diferente, pues continúo tratando de que el tono del poema no se aleje demasiado del de una conversación.

Pienso que la diversidad de tendencias permite la exploración en direcciones diferentes, de modo que resulta beneficiosa.

FM | Me gustaría hablar un poco más sobre tu afirmación acerca de la “frialidad de la persona que propone el tema” en la creación poética. Según tu opinión, “el tema está desconectado de todo sentido”. Si pensamos en tu propia poesía, ¿cuáles son los temas obsesivos, los que te persiguen siempre?

CM | Leí en algún lado –no recuerdo dónde– que el poeta no escribe “sobre un tema” sino “desde” él, es decir desde una experiencia viva en la que se ve inmerso. Es cierto que el vivir una experiencia con intensidad no es garantía ninguna de la excelencia del poema; hay toda una tarea de “pasaje” del plano no-lingüístico al lingüístico, en la que se produce una especie de “presión” sobre el lenguaje, para que las palabras, al organizarse de cierta manera, sean más reveladoras.

Al leer un poema, se hace el camino de regreso de un plano a otro. El lenguaje poético, como todo lenguaje, sigue siendo un puente, un medio a través del cual algo que no es él mismo se transluce.

Si no fuera así, si el lenguaje poético fuera “auto-referente” como piensa Jakobson, no valdría la pena escribir ni leer. Amar las palabras en sí mismas es como estar enamorado de las notas en sí mismas, en el caso de un músico. La música nos lleva fuera de ella misma –no sabemos dónde– y también lo hace la poesía.

FM | Sigamos con los temas. Uno de ellos: la muerte. Tu libro *Destrucciones* (1986) está pautado por la muerte de tu hijo. Otras muertes te fueron muy dolorosas: tu madre, tu padre, tu hermano menor. Hay en Sartre una referencia a la importancia vital de la conciencia de la pérdida (él mismo decía que la libertad nace del desamparo). ¿Hasta qué punto la escritura de este libro enriqueció tu poesía y tu propio ser?

CM | Hay algo de impúdico en ese “pasaje al lenguaje” del que hablábamos, cuando lo que ha ocurrido es tan terrible que no se deja tocar por las palabras. Es insoportable la idea de que se va a hacer literatura a partir de allí. Uno tendría que callarse definitivamente pero como se ve impelido a escribir da entonces “muchas vueltas” alrededor de lo intocable. Esas vueltas son *Destrucciones*. Claro que no se trató meramente de una táctica: lo cierto es que uno empieza a sentir lo de Quevedo: “Y no hallé cosa en qué poner los ojos / que no fuera recuerdo de la muerte”.

FM | Otros dos poetas igualmente importantes de tu generación: Washington Benavides y Marosa di Giorgio. En un libro titulado *Contra el silencio* (1989), destaca Graciela Mántaras Loedel la presencia del manierismo como estilo artístico en la literatura uruguaya, sobre todo en la que heredó la crisis económica y política de los años 70. Graciela habla también de una crisis espiritual y de la “vivencia consciente y angustiada de la alienación colectiva” por la cual pasaron los poetas de tu generación. ¿Qué piensas acerca de eso del manierismo? ¿Qué prejuicios habría causado esa época de crisis?

CM | Benavides Y Marosa di Giorgio son muy diferentes; no creo que puedan colocarse bajo un rótulo común. Ambos han elaborado una voz propia reconocible en cada poema. Es difícil juzgar sobre el posible carácter “manierista” de ciertos autores y también resulta muy difícil evaluar el peso de la “década del silencio” sobre ellos.

Me doy cuenta –naturalmente– del carácter experimental, diríamos, de la poesía de Enrique Fierro, Eduardo Milán, Amanda Berenguer, entre otros, pero los rasgos comunes –si existen– son escasos.

FM | Cuéntanos algo de tu encuentro con Washington Benavides y Tomás de Mattos en Tacuarembó, de la conferencia a tres voces que ocurrió en el Liceo Departamental.

CM | Esa mesa redonda versó sobre el tema de la creación literaria y se debatió el concepto de “inspiración” y otros similares. También se habló sobre la relación entre la realidad histórica y la fantasía, en el caso del novelista. Otro punto que recuerdo es la declaración de De Mattos sobre el origen del cuento “Mujer de Batoví”. El sintió que ese cuento ya estaba en germen al percibir un objeto, un útil de cocina sobre una mesa. (Se trataba de una cuchara, inmovilizada por un resto solidificado de comida, una de las cosas vistas al recorrer la casa de una mujer asesinada tiempo atrás.) Coincidió este relato con lo que habíamos afirmado sobre la necesidad de vivir algo con intensidad, antes de pasar al plano lingüístico. No se trata de “proponerse un tema” pero tampoco se trata de encerrarse en un juego lingüístico que elimina la dimensión vital de las palabras.

FM | ¿Hay nuevos planes y compromisos con el lenguaje poético?

CM | Mi actividad actual tiene que ver con la preparación de un libro y con la traducción de la poesía de William Carlos Williams. Sus reflexiones sobre el acto de escribir me resultan muy interesantes. Lo compara con el acto de respirar mientras se camina, una acción en la que hay a veces que detenerse, cambiar la marcha, retomar un ritmo, todo según las vicisitudes de la caminata. Sus poemas tienen esos “cambios de respiración” muy perceptibles.

Me interesa también muchísimo la traducción de la poesía neohelénica: Kavafis, Seferis, Elytis, Ritsos. Hace muchos años “descubrí” este idioma, tan vecino fonéticamente de los nuestros.

PEDRO LASTRA

DEL ESPEJO A LA MULTIPLICACIÓN DE LAS VOCES²⁰

FM | Como nos recuerda el uruguayo Eduardo Milán, “todo poeta viene de otro poeta o tal vez de una amalgama de poetas”. ¿Cuáles son las principales fuentes de tu poesía?

PL | La palabra amalgama remite muy pertinentemente a la palabra espejo. Ahora mismo pienso en un ejemplo con el que suele ilustrarse su significado en los diccionarios: “La amalgama del estaño sirve para azogar los espejos”. Del espejo, entonces, a la multiplicación de figuras que en este caso son voces (lo cual le quita a los espejos la condición de abominables que les atribuye Borges en una página famosa). La palabra fuente, por otra parte, connota al mismo tiempo origen, movimiento, transformación: fluencias, en suma, difíciles de describir.

Pero la insistencia en ciertas relecturas o regresos podría contribuir a fijarlas, si uno se pregunta por qué vuelve a esos lugares, por qué son lugares privilegiados. Y aunque centralmente se trate de la frecuentación de espacios poéticos (Gracilazo, Fray Luis, Quevedo, Villamediana; Nerval y Desnos; T. S. Eliot; Pessoa; Darío, Borges, Vallejo; mis amigos incluidos en el número de *Inti* que editamos con Luis Eyzaguirre), para mí hay también otros recorridos memorables: las crónicas coloniales; algunos novelistas como Kafka, Calvino, Buzzati; la pintura, la música.

FM | Jorge Rodríguez Padrón nos llama la atención hacia la “inteligente cohesión” de los fragmentos (“astillazos de lenguaje”, diría Barthes) con que está formada tu poesía, destacando también la “fluida simplicidad y extraordinaria concisión” de tus versos. De manera general, ¿crees que cada poeta elige (o es elegido) por un único tema, y que toda su poesía consiste en variaciones de ese tema central?

PL | Creo que sí, pero el registro de esas variaciones puede ser muy amplio (pienso en César Vallejo y en Enrique Lihn, dos casos ejemplares en este aspecto). Yo giro alrededor de dos o tres ideas fijas: la memoria y el sueño, esos enigmas. Estas son mis astillas, no sólo de lenguaje sino de realidad.

FM | Joseph Conrad cree que escribir sobre el mundo, por más

²⁰ Pedro Lastra [Chile, 1932]. Entrevista realizada en 1995.

realismo que se ponga, resultará siempre en una historia fantástica, por el hecho de que el propio mundo es absolutamente fantástico. ¿También piensas así? ¿Toda literatura es fantástica?

PL | Conrad es un autor a quien leo frecuentemente, y muchas veces he debido preguntarme de la *extrañeza*, que en sus relatos reverbera siempre, por así decirlo, de manera tan inquietante. La eficacia consumada de Conrad para transmitir ese sentimiento de extrañeza e incertidumbre de lo real se debe a lo que Ud. recuerda aquí; porque lo que se lee en su obra es más que una sospecha, una convicción del carácter enigmático, contradictorio, misterioso de los móviles de la conducta humana y de la relación del hombre con el mundo. Tiene que haber sentido la literatura como una irrealidad al cuadrado: el universo imaginado, y sostenido por puras palabras... un desliz en ellas y lo que se quiso decir es otra cosa (hay un ejemplo extraordinario de esto en *El agente secreto*, cuando Winnie le cuenta al enamorado camarada Ossipon el asesinato de su marido, que ella ha perpetrado con un cuchillo de cocina: como Ossipon cree y quiere seguir creyendo algo distinto, porque está en otra región de realidad, esa escena es un malentendido extremo, grotesco y trágico a la vez). Kart Bühler llama *deixis en fantasma* a esa particularidad de la literatura, por la cual un narrador lleva a su oyente al reino de lo ausente: “El que es guiado en fantasma –dice Bühler– no puede seguir con la mirada la flecha de un brazo con el índice extendido por el hablante, para encontrar *allí* el algo; no puede utilizar la cualidad espacial de origen del sonido vocal para hallar el lugar de un hablante de dice *aquí*; tampoco oye en el lenguaje escrito el carácter de la voz de un hablante ausente, que dice *yo*”.

Si todo esto no se reconoce como fantástico no sé con que nombre podría designarse con mayor exactitud.

FM | Pienso en tu apetito voraz por la lectura –tú mismo dijiste: “puede ser un desvío culpable porque querría haber sido bibliotecario”– y me acuerdo de algo que decía Borges en un poema: “Que otros se jacten de las páginas que han escrito; / a mí me enorgullecen las que he leído”. ¿Sería ésta también tu relación con la lectura?

PL | Se ha señalado a menudo el escepticismo de Borges y su precisión para manifestarlo. Yo me declaro un simple aprendiz de ésa y otras lecciones tuyas. (Una de mis “Noticias breves” dice: “Borges, qué razonable me parece lo que Ud. escribe / para acostumbrarnos al desencanto del mundo”.) Puede ser también que uno quiera cerrarle la puerta al desencanto abriendo la de los libros, y que eso parezca más gratificante que la propia escritura.

FM | Fundaste y dirigiste durante seis años la colección “Letras de América”, en la Editorial Universitaria, en Santiago, editando allí no sólo poetas chilenos sino también algunos nombres importantes de la poesía hispanoamericana, como el cubano José Lezama Lima y el peruano Carlos Germán Belli. ¿Hasta qué punto ese esfuerzo editorial sirvió para aproximar la literatura de esos pueblos que, aunque hablan el mismo idioma, se mantienen tan distanciados entre sí?

PL | El propósito era ése: tratar de acortar las distancias. Intenté, incluso, que los estudios preliminares para las obras elegidas fueran escritos por ensayistas o críticos de una nacionalidad distinta a la del autor. No avancé mucho en esto, pero algo conseguimos: José Miguel Oviedo escribió un bueno prólogo para un libro de Ernesto Cardenal; Marta Traba presentó un libro de cuentos de Hernando Téllez; yo mismo escribí una notícula para un libro de Augusto Roa Bastos; los *Asedios* a García Márquez, Carpentier y Vargas Llosa incluían trabajos muy variados. Pero fue sólo el comienzo de una empresa que, como sucede a menudo en Hispanoamérica, disponía de un apoyo precario (yo conté siempre con el de Eduardo Castro, Gerente de la Editorial). Un proyecto que se frustró del todo en 1973. Teníamos entusiasmo, sin embargo, como para pensar que las utopías no eran irrealizables. Y si pudiera, volvería a intentarlo.

FM | En 1980, en uno de tus muchos viajes a Chile, dijiste que, a pesar del cuadro político reinante, allí había una “fuerza intelectual considerable”, que ya entonces se definía como generación. ¿Qué relación hay entre esas palabras tuyas y la llamada “generación emergente”, ya en aquella época conocida también como “generación dispersa”?

PL | Esas denominaciones me han parecido siempre –y ahora más que antes– muy imprecisas. Todas las generaciones son *emergentes* en algún momento, y luego dejan de serlo. No sé a quién se le ocurrió designar a un grupo literario con una etiqueta que no es más que “inanidad sonora”. La otra expresión es todavía menos feliz. Generaciones dispersas fueron todas las que actuaban en el momento del golpe militar en Chile. No hubo *una* generación dispersa: hubo una comunidad cultural, y nacional, dispersa. En el exilio coincidieron Gonzalo Rojas (1917), Luis Domínguez Vial (1933), Oscar Hahn (1938), para citar a representantes de tres promociones distintas, y que desde esos años trabajan en el extranjero. Al mencionar una “fuerza intelectual” cuya existencia en el país me parecía admirable en tales condiciones, yo pensaba en cierta gente joven que, dispersa o no, estaba haciendo bien su trabajo: en poesía, Juan Luis

Martínez, Diego Maquiera y Roberto Merino, por ejemplo; había también jóvenes que publicaban pequeñas revistas, o volantes poéticos, o los que organizaban talleres literarios, todo esto en medio de grandes dificultades. La conducta de esos jóvenes ha contribuido, creo yo, a asegurar la continuidad de la tradición poética en Chile, algo que se advierte hoy muy claramente.

FM | Me gustaría que hablemos un poco sobre Vicente Huidobro. Siempre leí sus últimos libros (*Ver y palpar* y principalmente *El ciudadano del olvido*) como los fundamentales de su vasta obra (por tratarse de una consolidación, a mi juicio definitiva, de su poética); con todo, la crítica es casi unánime en enaltecer la fase inicial (“creacionismo”) y *Altazor*, lo que siempre me dejó intrigado. Recientemente leí una entrevista con otro importante poeta chileno, Gonzalo Rojas, en la cual él comulga con mis impresiones sobre la poesía de Huidobro. ¿Esta sería también tu opinión? Y aquí agregó: ¿Hay progreso en la poesía?

PL | Ha empezado a abrirse camino una revaloración del último Huidobro, ése que podría llamarse el Huidobro *de la intensidad* para distinguirlo del Huidobro *de la novedad*, el de los años 16 al 18 (a mi modo de ver más importante para la historia de la poesía que para la poesía en sí misma). *El espejo de agua*, *Horizon carré*, *Poemas árticos* y *Ecuatorial* han envejecido, lo que no es raro que les ocurra a las novedades, sin menoscabo del interés que suscitaron en su hora. Leído y escuchado desde *Altazor* y *Temblo de cielo* hasta sus últimos poemas, uno suscribe sin reservas el juicio de Octavio Paz: “es el oxígeno invisible de nuestra poesía”. Para llegar a eso tal vez fue necesaria la etapa de las “novedades ruidosas”, y por allí se puede esbozar una respuesta a la formulación final de su pregunta: leer la obra de Huidobro como un proceso, en el cual uno se va encontrando con autores distintos. A mí me importa, y mucho, el poeta que escribió desde *Altazor* hasta sus intensos poemas de la década de los cuarenta.

FM | Stefan Baciú, en su *Antología de la poesía surrealista latinoamericana* (1981), prodiga hartos elogios al grupo *Mandrágora*, con lo cual desacuerda enteramente Gonzalo Rojas, diciendo que se trata de una exageración, por cuanto ese grupo no pasó de un pseudo-mito. Según Rojas, “el llamado Surrealismo ortodoxo en Chile me parece algo inventado, no tuvo nada de necesario o fatal”. ¿Qué te parece esta polémica en torno al Surrealismo chileno?

PL | La opinión de Gonzalo Rojas es válida, y pocos dejan de compartirla hoy en Chile. Gonzalo participó inicialmente en ese grupo, y

se apartó de él cuando advirtió lo que señala en su cita: lo que no ocurre por cierto con otros surrealistas hispanoamericanos cuya obra fue marcada vivamente por esa experiencia: Octavio Paz en México; César Moro y Emilio Adolfo Westphalen en el Perú; Enrique Molina en Argentina. Ojear ahora la revista *Mandrágora* es decepcionante. Los años han diluido esa escritura, la han hecho casi invisible: quedan algunas líneas que la acercan a la “letra” y al “gesto” surrealistas, facilidades de las que en sus mejores momentos se escapa Braulio Arenas, un escritor verdadero. Otra personalidad de *Mandrágora* superior a su obra fue Teófilo Cid, una leyenda entre nosotros (a condición de que no se lean sus poemas ni sus relatos). Mi generación lo admiró por buenas razones –su inteligencia literaria y su información eran notables–, y hasta por un libro de cuentos que casi nadie había leído y que cada vez resulta más ilegible: *Bouldroud*. Pero Teófilo Cid fue un personaje tan fascinante como patético, cuya vida tendría que ser escrita por alguien dotado de la penetración y las destrezas de Enrique Lihn o Jorge Edwards.

El Surrealismo dejó su huella en Chile, por supuesto (Nicanor Parra dijo en 1958 que el antipoema no era otra cosa “que el poema tradicional enriquecido con la savia surrealista”). Por eso, me parece mejor orientada la sugerencia de Baciú de releer a cierto Huidobro desde esta perspectiva. Yo creo que *Temblor de cielo*, entre otros textos huidobrianos, nos reserva todavía muchas sorpresas. Y lo mismo habría que decir de Rosamel del Valle.

MAROSA DI GIORGIO

DIÁLOGO SIN PAUSA²¹

FM | Ciertamente hay un tránsito inconsciente en toda creación. Sin embargo, el trabajo de ordenar los materiales de ese tránsito requiere una presencia mayor del poeta. Dijo el chileno Rolando Toro que “los poetas son los médiums de las fuerzas que generan la vida”. Pero ¿cómo es posible presentar una obra sin la presencia de su autor? ¿Quién es Marosa di Giorgio?

MG | Creo estar bien a la vista, aunque misteriosa también, en todo mi trabajo. Soy esa que así piensa, sueña, vive, la última dríade de este mundo, la falena, y falena con el círculo del ala brillando. Así nació un día de junio y quedé asombrada mirando la creación, los planetas con perfume de higo casi al alcance de mi mano, los hongos que crecían y por momentos tomaban la forma de campanas, mi madre paseando vestida de tul azul. De allí arranqué, hasta ahora, envuelta en llamas, unida a un lirio.

FM | El crítico argentino D. G. Helder habla de tu poesía como de una “metamorfosis múltiple y continua de una naturaleza extravagante donde lo humano, lo animal, lo vegetal y lo mineral, como en los cuadros de Archimboldo, no se encuentran separados sino mezclados en cada ser”. Recuerda que la crítica percibió que tu poética no presenta una evolución permanente sino una expansión creciente de sus mismos sentidos inaugurales. Pienso que lo mismo pasa con la poética de Gonzalo Rojas, Álvaro Mutis, Roberto Juarroz. Habla un poco de esos sentidos inaugurales de tu poesía, de tus papeles salvajes.

MG | Sí, en verdad es estar desplegando un abanico, infinitamente; se abren a cada instante kilómetros de jazmines, de jardines. En esos papeles salvajes está el mundo entero, cada instante que viví bajo el sol, bajo la luna. Y una garúa pertinaz trae memorias de otros siglos.

FM | En una analogía pictórica de tu poesía, la crítica persiste en aproximar tu voz a las imágenes del lirismo de Chagall, los laberintos borgeanos de Escher y la simbiosis apasionada de Archimboldo. ¿Qué vislumbres de esa analogía?

²¹ Marosa di Giorgio [Uruguay, 1932-2004]. Entrevista realizada en 2001.

MG | Algunas campanas, una que otra vez, repican eso. Soy, seré, la misma niña a la sombra de los durazneros de la infancia. Uso aquella diadema que tiene luciérnagas y espinas. La de la infancia.

FM | Una vez más eso de la prosa poética y tu rechazo a aceptarla como definición de la estructura de tus escritos. El crítico Elvio Gandolfo señala que no hay “temperatura lírica” en tu poesía. Llega hasta a decir que Marosa di Giorgio “no es poeta”. ¿No ves un gran equívoco en esos límites forzados, impuestos por la crítica?

MG | Elvio Gandolfo sugiere eso de otro modo, aunque en este momento no recuerdo cómo. Pero quiere decir que no se trata de típicos libros de poesía. O, mejor, que son conjuntos de sagas, una especie de larga novela.

FM | ¿Es posible una descripción del sentido de tus recitales? El argentino Enrique Molina sostenía que la relación del hombre con la poesía es del mismo orden que su relación con Dios: le es indispensable el recogimiento, un cierto sentido de soledad. ¿Los recitales de poesía no son una ilusión acerca de su comprensión?

MG | Los recitales son ritos, también; los llevo adelante sola, y con mi propia compañía interior, como cuando escribo.

FM | Hay una crítica al Surrealismo en el sentido de que sus poetas creían que todos los sueños deberían ser interesantes. Creo que lo mismo pasa con los materiales de la memoria. En el collage de tus recuerdos, ¿hay un principio que busca atender a la necesidad poética, o es aceptada toda la letra de la memoria? Recuerdo aquí que te consideras “una sangre que sueña sin pausa”.

MG | Recuerdo y sueño, da lo mismo. ¿Acaso no soñamos nuestra vida? Todo es sueño.

FM | ¿Qué significan los relatos eróticos de *Misales* (1983) en el universo poético de tu obra?

MG | Lo mismo que el resto; es una continuación, pero también un salto. Aquí las llamas – invisibles y tenaces – están en todas partes. Y un tabú pernocta en la amorosa acechanza de una mujer.

FM | Recuerdo una observación de Circe Maia según la cual, en la

creación poética, no hay “dualismo entre lo conceptual y lo formal”. Sostiene que no resisten las palabras desgarradas de su sentido, que el sigo vaciado de significado no resiste a nada. Pienso que los excesos formales resultan en el vacío del clasicismo, común en la poesía francesa actual, y que una cosa es la técnica, y otra la interrupción de los sentidos (aunque se haga en nombre de esa misma técnica). ¿Qué te parece esa nueva aventura de algunos poetas rioplatenses, entre ellos el uruguayo Roberto Echavarren, en torno de una poesía neobarroca?

MG | Me parece bien. Echavarren es un gran poeta y comanda esa vanguardia. Desde Góngora, para no ir más atrás, hasta aquí, el barroco se balancea y se yergue con sus ardides, entrecruzamientos geminados, alucinantes.

FM | Según André Breton, “la poesía traicionará su misión inmemorial si los acontecimientos históricos, inclusive los más dolorosos, la llevaran a desviarse del camino real, que es el suyo, y a dar vueltas en torno a un punto crucial de ese camino”. ¿Quiénes son los poetas que representan, hoy, una continuidad de la poesía uruguaya? ¿Cuáles son las contribuciones más consistentes?

MG | Tiene razón André Breton. No puedo ni debo hacer señalizaciones. No debo. Que hable el tiempo. Y también es cierto, ya se sabe, que cada cual contribuye con una brizna única, violeta de perfume recién inventado.

CARLOS M. LUIS

LA TRASCENDENCIA DE LOS CÁNONES²²

FM | Dice Lorenzo García Vega que “un autor de memorias o un hombre que está hurgando en su pasado más que ofrecer un mundo resuelto lo que hace es ofrecer su caos y dejarlo sin resolver”. Cualesquiera sean los recursos usados en la creación de poemas, pinturas y collages, ¿cómo te relacionas con la memoria? ¿Qué intervención le atribuyes en tu obra? ¿Acaso buscas resolver alguna cosa con tu poesía?

CML | Voy a comenzar por el final de la pregunta. Resolver algo con mi poesía me llevaría a continuar la tradición romántica que los surrealistas y Lezama Lima hicieron suyas: de hacer de la poesía una especie de sacerdocio. El poeta entonces se erige como un demiurgo, un ser aparte, que practica, de acuerdo con Lezama, “una moral de las excepciones”. Heidegger también quiso otorgarle a la poesía esa misión que la ha sobrecargado de un peso que en mi opinión no le corresponde en estos tiempos que corren. Yo simplemente hago poesía para jugar. Es un juego: ni más ni menos que eso. Pero eso sí: es un juego que hay que tomar en serio.

En cuanto a la memoria, tengo desgraciadamente una memoria fotográfica de mi pasado, aún del más remoto. Supongo entonces que partículas de esas memorizaciones entran a formar parte de la materia de las cosas que escribo. Por otra parte, están los sueños, no olvidemos que los sueños son escenarios donde la memoria monta sus mejores collages.

Yo sueño mucho y además soy un “collagista” empedernido.

FM | Conociste desde temprano a Jorge Camacho. De él dice Jean Schuster –refiriéndose a lo que llama “sus preocupaciones rousselinianas”– que “su idea preconcebida lo conduce a una técnica mental (como en Dalí y Magritte) por oposición a las técnicas físicas, por otra parte tan dignas de atención, de Max Ernst, Domínguez y Paalen”. Me gustaría escuchar tu comentario acerca de esa oposición establecida por Schuster, entre una técnica mental y una física, tomando como base tanto la obra de Camacho como tu propia experiencia estética.

CML | A Jorge Camacho lo conocí cuando tenía él unos ocho años y yo cerca de diez en Guanabo una playa cerca de La Habana donde nuestras familias poseían residencias de verano. Repasábamos entonces unos libros de imágenes geográficas y de historia natural que un español, amigo de

²² Carlos M. Luis [Cuba, 1932-2013]. Entrevista realizada en 1992.

nuestras familias, poseía en su biblioteca. Quizás si en esas primeras experiencias visuales se encuentran las raíces de su pintura y las de mi poesía.

Pasando el tiempo descubrí la poesía surrealista y se la di a leer a Camacho. El resto es historia. Schuster habla de las técnicas mentales de Camacho, y hay algo de cierto en ello. Su personalidad se inclina más hacia una exploración apriorística del espacio que va a cubrir con sus figuras que al uso de medios que las descubran a posteriori como ocurren con las decalcomanías de Max Ernst, por ejemplo. Camacho, por lo tanto, no juega con el azar como me gusta hacerlo a mí. Yo parto de un principio donde mi exploración va descubriendo, sobre el terreno, efectos que me abren una percepción nueva. Mi uso de la computadora no obedece a un programa determinado. Abro el programa (“paint” por ejemplo) pero de inmediato lo deconstruyo, y comienzo a experimentar, o si se quiere a jugar con él a ver qué pasa. Por otra parte, Camacho no gusta de hacer collages. Esos encontronazos entre varias realidades opuestas no entran dentro de su campo visual.

FM | Ya me dijiste que tu “primer gran descubrimiento de la poesía en general fueron los collages de Marx Ernst”. René Crevel decía que lo que más le asombraba de Ernst era la simplicidad de su creación, un despojamiento de alguna manera contrapuesto a los falsos artificios de la complejidad defendidos por un arte contemporáneo que, lejos del alcance ontológico que encontramos en Ernst, no es más que una fugacidad torpe con aires de gran obra. Esa dislocación conceptual, de causa y efecto, me parece definir muy bien la falsedad ideológica del arte que se produce hoy, casi en su totalidad regimentado por las leyes del mercado.

CML | Descubrí el collage a temprana fecha, al mismo tiempo que el Surrealismo (debido a la compra que hice del libro de Cirici Pellicer sobre ese tema en una feria del libro de La Habana cuando apenas tenía dieciséis años) y que el socialismo (ese mismo día adquirí también el panfleto de Engels *Del Socialismo Utópico al Socialismo Científico*.) Para mí fue “le coup de foudre”. Continué creyendo que los collages de Max Ernst fueron el descubrimiento poético más importante de su momento. ¿Qué veo hoy en día en los mismos?

Veo, ante todo, una disponibilidad, o sea, una constante apertura para ir añadiendo nuevos espacios imaginarios habitables. Veo también en los mismos la esencia del juego, desde el acto inicial de buscar y encontrar láminas con reproducciones que saltan a nuestra vista como posibles collages, hasta el manual de utilizar las tijeras y la goma de pegar. El collage descubre un mundo dado y lo transforma a su antojo, convirtiéndolo entonces en la mejor traducción de nuestros sueños. Y

hasta de nuestra locura, ya que en los mismos existe un elemento esquizoide en el cual, en definitiva, todos participamos.

FM | Aún residiendo en Cuba, en 1951, participas de la formación del grupo *Orígenes*. Lorenzo Vega dice que “*Orígenes* fue el grupo más contrarrevolucionario que ha parido madre desde el comienzo hasta el final”. Necesito entender la aplicación de este concepto, porque lo que se sabe respecto a Lezama es que fue un exiliado en su propio país, y también se podría pensar en Lorenzo, que se exilió en España, y tú mismo saliste de Cuba para New York por razones políticas; todas contraposiciones al gobierno revolucionario de Fidel. ¿De qué manera entiendes esa afirmación de Lorenzo acerca de una condición contrarrevolucionaria de *Orígenes*?

CML | Ante todo una aclaración: yo no formé parte de la creación del grupo *Orígenes*. Éste se fundó en 1946, cuando yo tenía catorce años. Conocí a Lezama y a Lorenzo García Vega en casa de aquél a finales, creo, de 1951. Después trabé amistad con los dos y más tarde con los demás miembros del grupo.

Vayamos ahora a tu pregunta, que necesita una elaboración cuidadosa.

Para entender la frase de Lorenzo habría que situarse dentro del contexto histórico en el cual *Orígenes* se desarrolló. Lorenzo y yo (a quien veo prácticamente todos los días) hemos hablado hasta la saciedad de todo esto. Para ser justos, entonces, la frase tendría que componerse de la siguiente manera: “*Orígenes* fue un grupo revolucionario que utilizó los medios más contrarrevolucionarios que ha parido madre”. ¿Cómo es posible eso?

En primer lugar, entendiendo que Cuba era un país desintegrado en lo político y mediocre en lo cultural cuando *Orígenes* hizo su aparición. Frente a un panorama desolado, de indiferencia total hacia toda manifestación cultural sería, con una “vanguardia” maltrecha entregada a una política rasera, *Orígenes* se alzó como el defensor de la creatividad y del no conformismo frente a los poderes políticos establecidos. Sencillamente le viró la espalda a las tentaciones de una sociedad corrompida hasta sus huesos y de una superficialidad que señoreaba por sus respetos. Los origenistas despreciaron la política y apostaron por la poesía. En ese sentido, y dentro del contexto cubano, fueron revolucionarios.

Vayamos ahora al reverso de asunto. La poesía y el arte en general que los origenistas escogieron como vía de expresión (salvo Lorenzo García Vega y Lezama, que es un mundo aparte), fueron esencialmente conservadoras, y hasta reaccionarias. Rechazaron la vanguardia y todo el pensamiento moderno de su época a favor de un catolicismo de capilla

ardiente. Por ejemplo, Fina García Marruz afirmó recientemente que “les aburría Freud” mientras que Cintio Vitier siempre se refirió acerca del existencialismo con displicencia. Del marxismo, ni hablar. Lezama me dijo un día que todo el marxismo cabía en el reverso de una chapita de Coca-Cola. El Surrealismo tampoco tuvo acogida favorable. Claudel y Chesterton, fueron, entre otros, sus guías espirituales. Es cierto que las izquierdas estaban representadas en ese momento, en Cuba, por un partido comunista adocenado y stalinista, pero los origenistas nunca hicieron el menor esfuerzo para sumarse o interesarse por otro tipo de alternativa. En cuanto a las experimentaciones que se venían haciendo en las artes en todas las grandes capitales del mundo, los origenistas las menospreciaban. El culto a una tradición española con visos de grandeza formaba parte de la poética del grupo, como puede escucharse en las composiciones de Julián Orbón, quien nunca acogió con beneplácito un lenguaje musical de vanguardia. Con respecto a Lorenzo García Vega, su poesía anunció desde su primer libro, *Suite para la espera*, un idioma que nada tenía que ver con la línea oficial del origenismo. Esto lo vio con claridad Lezama. Más: por su parte Lezama se dejó embrollar dentro de una capilla que le puso un corsé de hierro, impidiéndole abrirse totalmente en sus aspectos más creativos, el lúdico y el erótico. En ese sentido los origenistas fueron reaccionarios, aunque el caso de Lezama, por su complejidad, habría que tratarlo aparte.

Me dice usted que Lezama era un exiliado en la Cuba republicana y habría que añadir que hasta cierto punto en la revolucionaria. En realidad, todos lo éramos. Lezama, sin embargo, era el más desdeñado de todos. Un intelectual oficial y enteco como Jorge Mañach (ahora reivindicado por los oficialistas de la revolución) nunca lo aceptó. Lezama siempre vivió en la pobreza, mientras que otros origenistas (incluyendo a su hermana Eloísa que estaba casada con un hombre rico) vivían con mayor o menor abundancia económica.

Ahora bien, el exilio, tanto el de Lorenzo como el mío, es de otra naturaleza. Sencillamente nos hartamos de aquello y salimos del país. Como en un momento dado, en sus respectivas etapas contrarrevolucionarias, Cintio Vitier y Eliseo Diego también lo trataron de hacer, y al fracasar el segundo y no decidirse a última hora el primero, optaron, pasando el tiempo, por “convertirse” a la fe marxista-leninista interpretada por su nuevo San Pablo: Fidel Castro. Tengo en mi poder cartas reveladoras de todos ellos –en el número 1-2 de la revista *Újule* (Verano-Otoño 1994), que dirigía Lorenzo García Vega, se publicaron una serie de cartas de Eliseo Diego dirigidas a mí, que revelan lo que algunos origenistas pensaban antes de su “conversión”– acerca de lo que pensaban durante ese tiempo.

FM | Tu experiencia en el Museo Cubano, me parece, permitía ese diálogo esencial entre una confirmación estética y su renovación, a juzgar por las exposiciones allí realizadas durante la época en que estabas como director ejecutivo. ¿De qué manera se produjo la interferencia política que provocó tu salida?

CML | El Museo Cubano de Miami fue un reflejo de la mentalidad que prevalecía durante la Cuba republicana. Fundado por una serie de personas con más nostalgia de su pasado que con un rigor investigativo acerca del mismo, el Museo languideció en el medio de una ciudad como Miami poco dada a las manifestaciones culturales serias, sobre todo entre los cubanos. Como director del Museo intenté hacer una serie de exhibiciones que pusieran de relieve, por ejemplo, las obras de muchos de los grandes maestros de la pintura cubana, algunos de los cuales habían permanecido en Cuba. No voy a relatar aquí todos los detalles de lo que ocurrió. En suma, parte de la junta directiva del Museo se opuso a que pintores u otro tipo de creadores que vivieran en Cuba fueran representados en el Museo, lo cual equivalía a una censura inaceptable. La crisis rompió durante una subasta donde había cuadros de esos pintores. Los directores que apoyábamos la subasta fuimos acusados de agentes de Castro, hasta que la policía del tesoro estadounidense nos investigó llegando a secuestrar colecciones de arte privadas. Yo tuve que aparecer ante un gran jurado después que la policía vino a mi casa acusándome de toda suerte de contubernios con el “enemigo”. Todo esto coincidió con los momentos en que Gustavo Arcos Bergnes lanzó desde Cuba un llamado al diálogo que era –y en gran medida continúa siendo– un tabú para las clases dominantes cubanas del exilio. El resultado fue que a las acusaciones se sumaron amenazas de muerte y dos bombas explotaron, dañando considerablemente una de las salas del museo.

El asunto se dirimió en las cortes y casi dos años después un juez dictaminó que las obras de arte estaban protegidas por la Primera Enmienda de la Constitución Estadounidense y que por lo tanto traerlas desde Cuba no violaba la ley del embargo; ley que, sea dicho de paso, es una de las tantas infamias que el exilio ha elaborado conjuntamente con los gobiernos de este país. Fue así entonces que después de más de dos años de controversias terminé enfermándome y decidí renunciar a la directiva del Museo, y comenzar mi carrera de profesor en un Seminario donde, por cierto, hubo llamadas telefónicas para impedir que me aceptaran por mi condición de “comunista”.

Cosas de Miami o de la Playa Albina, como la llama Lorenzo García Vega.

FM | Tu mudanza a Nueva York te llevó a un contacto con una perspectiva democrática que no encontrabas en Cuba. Un gran momento explosivo, donde América (Estados Unidos, nomás) provoca una conmoción mundial por una libertad extrema, una conjunción irreplicable de factores expansivos, algo muy distinto de la idea que se tiene hoy de la realidad estadounidense. Pero allí estabas, en los años 50, con el personal del *New Politics*. ¿De qué manera participaste de una crítica al proceso revolucionario cubano?

CML | Llegué a New York con mi esposa e hijos a principios del 62. Comenzaba entonces la famosa década de los 60 que tantos cambios sociales y de sensibilidad habría de traer al mundo. Mientras que una izquierda de corte libertario iba formándose, existía otra de raíz más tradicional alimentada por el maltrecho discurso del socialismo soviético. Estaban también los heterodoxos: trotskistas, anarquistas etc. que continuaban una línea de pensamiento anclada en las décadas de los treinta a los cuarenta. En medio de todo eso me encontré que la nueva izquierda, o parte de la misma, tenía como ídolo al Che Guevara y en segundo plano a Fidel Castro. Era, hasta cierto punto, comprensible, pero difícil de tragar por alguien que había salido de Cuba oliendo ya el tufo totalitario que a la larga habría de enmierdar a la isla. Fue así entonces que, para sorpresa mía, me encontré con una revista, *New Politics*, que analizaba críticamente a la revolución cubana desde un ángulo socialista. Me puse, de inmediato, en contacto con ellos. Sus directores me abrieron las puertas y hasta nos ayudaron económicamente en lo que pudieron. Tuve entonces ocasión de debatir el tema cubano con organizaciones de izquierda, algunas de ellas bastante dogmáticas, por cierto. Con el paso del tiempo me di cuenta que los temas que se discutían en el seno de la revista tenían más que ver con la “pureza” del dogma socialista que con las nuevas ideas que se venían planteando por los jóvenes rebeldes tanto en los Estados Unidos como en otras partes del mundo. En Francia, por ejemplo, muchas de los principios que promovieron los surrealistas fueron adoptados por los situacionistas. De manera que me fui alejando del grupo, aunque les conservo un gran aprecio por la generosidad con que me trataron. Hoy, con la perspectiva de los años, me doy cuenta que todos los sueños de aquellas generaciones fueron sencillamente manipulados por el poder. Las compañías de publicidad de Madison Avenue uniformaron a los rebeldes (aún recuerdo el día en que vi entrar en la librería donde trabajaba a la hija de los Kennedy disfrazada de hippie) mientras que la droga fue repartida libremente a las clases desposeídas. Los afroamericanos, por ejemplo, fueron neutralizados (cuando no asesinados) así como también lo fue la izquierda en general, hasta llegar al panorama ceniciento de hoy en día. En

cuanto a Cuba... qué podría decirte. Todo ha sido un desastre. Hoy en Cuba, desplomado el dogma marxista, quieren llenar el vacío con un origenismo pasado por Cintio Vitier, quien se ha investido como su sacerdote máximo. Este a su vez revive al siglo XIX cubano, creando en torno a Martí y al mismo Lezama un culto seudoreligioso. Cuestionar en Cuba lo que dice Cintio Vitier o hacer una crítica a fondo de *Orígenes* es correr el riesgo de ser acusado de practicar un delito de lesa patria con las consecuencias desagradables que eso podría provocar.

FM | Ese pasaje tuyo, de la convivencia con el barroco y el Surrealismo al abstraccionismo, me tiene bastante curioso. Te refieres al alemán Wols, por ejemplo, que estuvo ligado al brasileño Antonio Bandeira, cuando éste residía en París (Bandeira menciona que su aproximación al existencialismo sartreano fue propiciada justamente por Wols). Hubo una encrucijada entre abstraccionismo y Surrealismo, y aquí podríamos pensar en Jackson Pollock o Jean Paul Riopelle. Recordando otros nombres que siempre destacas –Satie, Michaux, Klee–, crece mi curiosidad: ¿Qué habría agregado el arte contemporáneo –no me refiero a la confirmación– a esos excesos propiciados por el Surrealismo?

CML | Hubo un momento, hace ya algunos años, en que me sentí sobrecargado de imágenes que provenían del Surrealismo o del barroquismo lezamiano. Necesitaba sacudirme de encima ese peso; y un buen día en Aix en Provence comencé a escribir unos textos que me acercaban a lo que yo “veía” en ese momento. Un autor que resultó ser providencial para mí fue Beckett; otro, en cierta medida, George Perec. Pero fue la música sobre todo la que vino en mi ayuda: Bach, siempre. Después Anton Von Webern, Morton Feldman, Harry Partch, John Cage. Giacinto Scelsi, Erik Satie y también el jazz: Thelonios Monk, Keith Jarret, Charles Mingus, Uri Cain entre otros. La música fue para mí un elemento catalizador que se introdujo en las obras visuales de artistas como Wols, Tobey, Michaux, Deggotex, Baruj Salinas (con quien mantengo una amistad cercana) el grafismo Zen etc. Actualmente en mis obras gráficas que realizo en la computadora, la música es como una mano invisible que me va guiando.

FM | Al escribir a tu respecto, Aldo Menéndez observa que tu “poesía visual es meditada, de ideas bien trabajadas, negación del poema de Arp, que proviene del azar”. Hay quien defiende que en la creación artística lo que importa no es lo que se busca sino lo que se alcanza. En los textos de *Si/no/si/da/rio* y de *Contra loquios y peritextos*, ambos de 2002, algo me recuerda a cada momento el encuentro de Arp con el chileno Vicente

Huidobro, que resultó en el libro *Tres novelas ejemplares* (1955), una rareza editorial que tuve la oportunidad de presentar a los lectores brasileños en los años 80. Pues bien, ¿en qué consiste esa relación tuya con una construcción/destrucción del lenguaje?

CML | Llega un momento en que, como un autista, te encuentras encerrado en el lenguaje. Para mí el ejemplo de Harry Partch y John Cage me sirvieron de mucho. Ambos compositores, el primero, sobre todo, se encontraron en un momento dado frente a un callejón sin salida. Partch lo que hizo fue inventar nuevos instrumentos, mientras que Cage, ante el dilema de escribir para un ballet sin la posibilidad de una orquesta, introdujo entre las cuerdas del piano distintos objetos y con los mismos alcanzó sonoridades extraordinarias. Yo creo que ese es el ejemplo que hay que seguir. Inventar, explorar nuevas posibilidades y sobre todo nunca perder el sentido lúdico como sustrato de la creación. Romper, entonces, el canon. Para mí, entonces, que no me propongo descubrir el Mediterráneo, lo que hago es entrar o asomarme hacia ese otro lado del espejo. Un artista de origen brasileño, Oyvind Fahlstrom, creó una serie de obras donde la participación del otro consistía en desplazar las distintas figuras, que el pintor había colocado sobre una superficie magnética. De esa forma su obra podría hacerse y rehacerse continuamente sin perder, por ello, su identidad. Ese tipo de juego me interesa, como también los *chance operations* de Cage.

FM | Y aquí estamos, hablando de poesía visual, pensando en el letrismo de Twombly o en las experiencias del uruguayo Clemente Padín. El término “poesía visual” me parece tonto, pues toda poesía es esencialmente visual. Recuerdo aquí aquel preconcepto de Breton en relación con la música. Imaginemos el equívoco de una poesía musical. Si se quiere algo peor: una poesía textual. En esto se pierde la esencia de toda creación: el sentido humanístico, la relación intrínseca con el hombre, dentro y fuera de su tiempo. En esto se olvida que no es el hombre quien está al servicio de la técnica, sino lo contrario. ¿No te parece lo mismo?

CML | Esta pregunta exige una respuesta de carácter filosófico que yo no poseo. Puedo decirte lo siguiente: en lo que respecta a la poesía visual ésta, en mi opinión ha liberado al lenguaje de sus ataduras significantes. Más allá de la palabra escrita el signo aparece como una salida visual que se traduce en palabras conceptualmente, pero que continúa siendo un acertijo. Es decir, la ambivalencia de un signo como sustituto de la palabra crea nuevas posibilidades interpretativas y por lo tanto, abre otros espacios por donde andar. En el fondo todo es cuestión de eso: cómo

abrirnos nuevos espacios. Breton no quiso ver en la música una apertura y en eso se limitó. Tampoco los surrealistas se lanzaron de lleno a deconstruir el lenguaje pues en el fondo eran demasiado clásicos, salvo quizás Benjamin Peret que fue una especie de salvaje de la poesía. La prosa de Breton, por su parte, es una buena prueba de lo que acabo de afirmar.

FM | Tratando específicamente de tu creación, me dijiste: “Hoy en día intento hacer una síntesis entre cierto tipo de automatismo y los productos de la poesía visual”, y agregaste que tu interés mayor era trascender todos esos cánones. ¿De qué manera crees que hayas conseguido esto?

CML | Sí quiero trascender todo canon y dejárselo a los profesores en búsqueda de poder como Harold Bloom que pontifica sobre el “Canon Occidental”. La palabra “canon” me suena a cañón: convencer entonces a cañonazos. Hay que decir que, en ese sentido, Lezama era mil veces más maestro que Bloom: jamás impuso un canon. Por el contrario, lo trasgredía cuando se trataba de recomendarte lectura importante. Por ejemplo, a Lorenzo García Vega le aconsejó como primera lectura *Los cantos de Maldoror*. No hay profesor ni crítico en el mundo que se le hubiera ocurrido semejante elección. Pero eso es lo que hizo a Lezama grande y a los demás pequeños. André Breton (que conserva a pesar de todo, ciertas afinidades con Lezama y viceversa) tenía también su anti-canon. Por mi parte no sé si he podido conseguir del todo trascender el canon, pero trato de hacerlo en la medida en que los medios que tengo a mi disposición así lo favorecen. La computadora ha sido para mí un objeto liberador que me ha permitido utilizar la técnica al servicio de mi imaginación. Para muchos es un instrumento de dominación, pero yo sigo creyendo como los surrealistas que hay que cambiarle el destino a los objetos. ¿Te acuerdas de la plancha dentada de Man Ray? Pues bien, hay que buscar la manera de que a la computadora le salgan clavos o algo por el estilo.

ALFREDO SILVA ESTRADA

INSCRIPCIONES EN EL ESPACIO POÉTICO²³

FM | Como tú mismo has dicho, la palabra poética “asume una peculiar y concentrada intensidad de poder nominativo”. ¿Qué nombra, por lo tanto, la poesía?

ASE | Esa peculiar y concentrada intensidad de poder nominativo de la palabra poética que consiste en recobrar la fuerza original que impulsó el acto de nombrar el primer objeto, la primera sensación, el primer sentimiento..., esa fulguración nominativa, inocente quizás en sus comienzos, se va nutriendo de las oscuridades, del silencio, de las negaciones, de las elusividades de lo real... ¿Qué nombra, pues, la poesía? La pregunta es muy general. Sería preciso sentir lo que nombra cada poema en particular. Tal vez la poesía nombra, como por primera vez, no innombrado, lo desconocido. Lo ya conocido nunca está, como tal, en el poema. Cada nombre el poema es siempre nuevo, depende del impulso, del peso, de la gravedad o ingravidez de cada vocablo que lo rodea. Los grandes, imponderables lugares comunes del ser humano, así, por ejemplo, la extrañeza de estar, el asombro en lo cotidiano, nunca son repeticiones dentro de un verdadero poema. Directa u oblicuamente, el poema ciñe o libera lo indecible. Lo que se dice –si adviene a lo poética, si merece ser poético–, es una primera vez que se reitera paradójicamente nueva en cada lectura. Muchas veces, el poeta nombra con nombres que pierden su sentido habitual para cobrar un nuevo sentido. “El fuego arde hoy con otro nombre”, dice André du Bouchet. Y Fernand Verhesen: “Yo sondeo el espacio para que pierda su nombre”.

FM | ¿Concuerdas en que las cosas y los poemas son inconciliables, como lo quería Francis Ponge en su *Memorandum*?

ASE | Ponge, que habló mucho de las cosas tratando en un principio de hacerlo “desde el punto de vista de las cosas”, se dio cuenta luego de que se proponía un imposible, puesto que es el hombre el que tiene punto de vista y no las cosas. No creo que las cosas y los poemas sean inconciliables. Me parece, simplemente, que son diferentes. Por esa diferencia, el poeta puede relacionarse con las cosas y, en el poema, las cosas llegan a ser otras cosas.

²³ Alfredo Silva Estrada [Venezuela, 1933-2009]. Entrevista realizada en 1992.

FM | ¿Cuáles son las relaciones entre *canto* y *contenido* durante tu proceso de creación poética?

ASE | No sé si mis poemas *cantan*. En todo caso, al escribir, no es el canto mi preocupación fundamental, aunque sí le doy mucha importancia a la voz, al ritmo, al hecho de que el poema no sea sólo palabra escrita sino también *habla*, voz proferida.

Durante el proceso de creación poética, me parece imposible separar el contenido del acto mismo que confiere a las palabras un sentido nuevo. Mejor que el contenido (término, por lo demás, superado en su oposición a la *forma*) prefiero confiarme al *sentido*, inseparable de la palabra poética misma.

FM | ¿Crees, como afirmaba Goethe y lo reitera Octavio Paz, que toda poesía es una poesía de circunstancias?

ASE | Decía Jean Wahl que la poesía es el diario de los más altos momentos del poeta, de su conciencia exaltada. En ese sentido, toda poesía es una poesía de circunstancias, pero, como añade Wahl, de circunstancias *incircunscritas*, universales. Es semejante *incircunscrición* lo que hace de la poesía un acto trascendente, englobante. Desde lo particular, la poesía circunvala y trasciende.

FM | ¿La poesía consigue aún proyectar su luz sobre nuestro tiempo? ¿Consigue todavía el poeta, a través de su obra, comunicarse con los demás hombres en general? ¿O la poesía habría quedado restringida al mundo aislado de los poetas?

ASE | La poesía proyecta su luz sobre nuestro tiempo en la medida en que el poeta revive los lugares comunes y hace que sus momentos intensos no sean sólo personales, sino que alcancen universalidad. Que mi dolor o mi alegría puedan ser también el dolor o la alegría del otro, de los otros. Pero, dentro de la sociedad en que vivimos, esta universalidad, que no es estadística, puede quedar restringida y subterránea.

FM | ¿Estarías de acuerdo con el poeta chileno Pedro Lastra cuando afirma que escribe en la medida en que lee, definiendo así “la escritura como continuación, como resultado de actos de lectura”?

ASE | La escritura poética es, en cierto modo, un fenómeno de lectura. No sólo porque un poeta es, además de la suma de vivencias que lo constituyen (entre estas vivencias, las lecturas que lo han formado por

adhesión o rechazo), sino también porque el acto de escribir es un fenómeno temporal durante el cual el poeta desemboca en una lectura de su poema-haciéndose que él termina por aceptar.

FM | Cuando la crítica analiza tus libros, cita constantemente a dos poetas: Mallarmé y Valéry. ¿Hasta qué punto la influencia de ambos fue determinante en tu obra?

ASE | No sabría decirte. Uno está conformado por una gran cantidad de estratos, de sedimentaciones, de constelaciones de influencias. Felizmente, móviles y nunca totalmente conscientes.

FM | A fines del año pasado, publicaste *La palabra transmutada* [1991], una serie de ensayos en los que se procura establecer una fusión entre poesía y existencia. ¿Podríamos adjudicarle un carácter iniciático a este libro?

ASE | Ojalá así lo fuera. Esa serie de reflexiones abarca muchos años de ejercicio, de experiencia poética. Puesto que la reflexión propiamente poética deja siempre un campo abierto a la interrogación, puesto que no es dogmática, tal vez nos inicie hacia nuevos umbrales. Al menos, creo entender así tu pregunta.

FM | ¿Crees que la obra crítica puede ser considerada literatura?

ASE | Desde cierto punto de vista convencional, toda palabra escrita es literatura. Después, sería preciso matizar o recordar a Verlaine: *tout le reste...* Pero, si tu pregunta se refiere a *La palabra transmutada* (*La poesía como existencia*), no considero que esa serie de reflexiones sean específicamente una obra crítica.

FM | En una reciente entrevista que hice a Eugenio Montejo, comenté que tú y él son prácticamente los dos únicos poetas venezolanos editados en el exterior, lo que es extraño tratándose de un país que ha dado poetas tan fundamentales como Ramos Sucre, Vicente Gerbasi, Juan Liscano, Juan Sánchez Peláez, Rafael Cadenas, entre otros. En tu opinión, ¿qué razones impiden una difusión de la poesía venezolana a nivel internacional?

ASE | Creo que algunos de los nombres que mencionas han sido editados en el exterior. La poca difusión internacional de la poesía venezolana se debe, tal vez, a la dificultad de la traducción y, también, al

desinterés o desconfianza de las editoriales: “la poesía –argumentan– no es vendible”.

FM | Has traducido diversos poetas, entre ellos Pierre Reverdy, Paul Valéry y Francis Ponge. Si acordamos en que traducir implica *re-crear* –lo cual, por extensión, significa *falsificar*–, ¿dirías que, al traducir, el placer del lenguaje reside esencialmente en su *falsificación*?

ASE | Mi falsificación, como tú dices (no me gusta la palabra), es una expansión y un goce de poner a prueba la universalidad de la poesía. Creo, por ejemplo, en la poesía compartida en su confluyente contemporaneidad. La traducción abre los más bellos cauces a semejante confluencia. Hay, también, a mi manera de ver, una historicidad de la traducción que va unida a una renovada actualidad de la verdadera poesía. Pienso –para darte un solo ejemplo– en Hölderlin traducido por André du Bouchet y Philippe Jaccottet.

FM | De acuerdo con el poeta argentino Enrique Molina, la poesía se transmite en silencio. Me acuerdo de eso en función de ese programa que hasta hace muy poco dirigías en la Radio Nacional de Venezuela. ¿Qué resonancia crees que puede tener la lectura radiofónica de poemas?

ASE | En la música también hay mucho silencio. No creo que difundir la poesía por medios auditivos traicione o altere su silencio.

FM | Se ha perdido conexión entre nuestra cultura y nuestra vida –es lo que parece decirnos duramente la modernidad. En la inmensa chatarrería en que el mundo se transformó, ¿qué nueva especie de fusión o pacto entre vida y arte puede ayudar al hombre a recomponerse?

ASE | Tú, como poeta, tienes la respuesta. En *La palabra transmutada* escribí: Cotidianamente, el poder primigenio de la nominación reveladora corre el peligro de debilitarse o de ser confundido por y con la función del lenguaje utilitario. A Contracorriente de la cultura misma que, aun sin proponérselo, trata de reprimir con sus rigideces institucionalizadas el impulso originario que nos hace vivir en y por la poesía, corresponde a cada poeta, inquieto morador de esa parcela de “desconocido despertándose en su tiempo dentro del alma universal” (Rimbaud), rescatar y defender contra hostilidades y sorderas la vitalidad subterránea, irrefrenablemente resurgente y a menudo estallante, de esa palabra que constituye su auténtica manera y más alto grado de existir.

Esa fusión o pacto entre vida y arte es, precisamente, la fusión de

hombre y mundo que se da en cada poema. En la sociedad de hoy, no todos los hombres, como quería Hölderlin, hacen por la poesía de esta tierra su morada. No todos *habitan* como poetas. Pero eso no quiere decir que la poesía haya desaparecido de la faz de la tierra, no que haya dejado de ser nuestra más humana manera de habitar, de vivir.

MANUEL MORA SERRANO

VIAJES DE LA HISTORIA Y LAS VANGUARDIAS²⁴

FM | La publicación de este libro tuyo, *Postumismo y Vedrinismo primeras vanguardias dominicanas* (2011), es valiosa en muchos aspectos y me parece que uno de ellos es precisamente la estructura que encontraste para defender tus ideas sobre el tema. Esa mezcla responsable de ensayo, estudio académico, apuntes históricos, recuerdos, en mucho llévanos a la lectura de una escritura placentera como la entendía Roland Barthes. Es como un libro de viaje por la historia de la tradición literaria de tu país. Cuéntanos un poco de esa definición estructural.

MMS | Ocurre que más que un estudio académico o un ensayo, se trata de un libro didáctico. Pretendí una exposición que fuera comprensible para cualquier lector, sin importar su nivel cultural. Aunque hoy existen facilidades que durante la primera mitad del siglo pasado ni se podían soñar, como las herramientas de búsquedas en internet, no todos los usuarios (que no son la totalidad del universo de lectores posibles, mucho menos en países pobres y tercermundistas como República Dominicana, a pesar de que muestre, en cuanto a comunicaciones, progresos tangibles que superan a muchos del área), pueden tener acceso a cosas tan simples como el muestrario sucinto de las principales vanguardias universales y americanas con anterioridad a 1930, en especial a 1921 que es la fecha de la proclama del Postumismo; de modo que es una forma de llegar directamente a los temas a tratar sin desvíos y sin requerimientos de búsquedas en el web. Esas cosas son obvias para iniciados en literatura, pero mi preocupación mayor, como lo expreso al final en la dedicatoria especial, fue a favor de los estudiantes y los interesados en nuestra literatura que no son doctos en la materia, porque yo también había sido, como ellos, un ignorante de estos procesos en mi juventud.

De ahí que, como lector y como estudiante, recordara que regularmente no se vuelve atrás para ver lo que se dijo, y es necesario repetirlo, a riesgo de fatigar al lector, sobre todo cuando se refiera al meollo del asunto y la base de la investigación. Es una manera de ir refrescando su memoria manteniendo el hilo conductor del desarrollo temático.

Eso puede resultar poco académico, pero creo que muy efectivo al final.

FM | Steven White ha escrito un libro que se llama *La poesía de Nicaragua y sus diálogos con Francia y Estados Unidos* (1992). Allí están los

²⁴ Manuel Mora Serrano [República Dominicana, 1933-2023]. Entrevista realizada en 2011.

datos esenciales para comprender cómo fue posible a la lírica nicaragüense trascender su aventura adánica mezclándose a la experiencia de la lírica de lenguas inglesa y francesa. El sentido de mestizaje de nuestras culturas, en América, es lo que tenemos de más fuerte, ya lo sabemos. En tu libro, una vez más, se hace ese rasgo precioso, así como, por supuesto, la zambullida en el pasado, en el siglo XIX, el diálogo con los llamados “dioses mayores” de la literatura dominicana. El problema no son las entrañas francesas, inglesas, españolas o portuguesas de nuestras raíces, sino la manera cómo, a partir de ellas, fundamos nuestras singularidades. Creo que tu libro cumple esa función de destacar el principio de las cosas y sus arreglos en nombre de la identidad de una cultura.

MMS | En cuanto al afrancesamiento y el antihispanismo, es cierto. Tanto Gastón Fernando Deligne como José Joaquín Pérez tradujeron poemas del alemán y el inglés el primero, y del inglés y del francés el segundo. Salvo Salomé Ureña de Henríquez (aunque leía con fluidez inglés y francés), que fue seguidora de la tradición española, los intelectuales dominicanos hablaban y leían bien el francés desde la ocupación haitiana de 22 años (1822 a 1844) y repudiaban a España por la Anexión ocurrida en 1861 que provocó una cruenta guerra de liberación, amén de que la literatura española del romanticismo, si exceptuamos a Gustavo Adolfo Bécquer, tampoco mostraba mucho esplendor si se compara con la gala a partir de Charles Baudelaire.

A mí me desconcertaba que se presentaran las cosas como si ocurrieran mágicamente. Que de pronto alguien inventara nuevos procedimientos lingüísticos o diferentes formas de expresarse. Eso no es así. De modo que fui presentando los antecedentes de las vanguardias y de los cambios, a veces casi imperceptibles, que fueron sucediendo en los poetas dominicanos, a pesar de que algunos de ellos viajaban con frecuencia al extranjero, en especial a París, meca del arte durante casi todo el siglo. No sólo informar eso, sino mostrar lo que se consideraban propiamente vanguardias en Hispanoamérica y el grito temprano de una de las figuras principales de la poesía dominicana, considerada por la crítica barroca romántica uno de esos Dioses Mayores de la Poesía, José Joaquín Pérez, que en 1896 había pedido en un poema, que era todo un programa pre-vanguardista, dedicado a un “modernista exótico” (referencia a un criollo que seguía los lineamientos de Rubén Darío y su cohorte parnasiana), que no le cantara a cosas extrañas “que bien se están en su nativo clima” sino a las americanas y a las mujeres nuestras, sobre todo a la “india de cutis de canela”, que en el eufemismo tradicional dominicano se refería a la mulata o mestiza, dando origen a toda una nueva tradición que produjo el movimiento criollista. Pero también mostré lo que se publicaba en el país de las vanguardias, especialmente del

futurismo. Las visitas y conferencias de personalidades como José Santos Chocano y Manuel Ugarte; los artículos y debates en la prensa sobre la necesidad de los cambios, sobre todo de un arte social más profundo, donde hubiera una mayor preocupación por *el concepto*.

De ese modo creo demostrar que cualquiera pudo *torcerle el cuello al cisne modernista*, pero que la gloria le correspondió a Domingo Moreno Jimenes y fue la misión callada del movimiento postumista.

FM | El argentino Jorge Luis Borges decía que los historiadores en nuestra época perdieron la capacidad de prever el pasado. Es una broma que es una verdad y el símbolo de nuestro rechazo a la historia como una fuente perenne de descubiertas. Lo más curioso es que la casi totalidad de las revelaciones de errores en lectura del pasado todavía no fueron actualizadas en los libros para estudiantes. En tu libro, en especial, hay un recuento maravilloso en el sentido de precisar los orígenes del Vedrinismo y la actuación concreta de un tipo como Vigil Díaz.

MMS | Precisamente, en el preámbulo digo que el motivo principal para escribir el texto fueron algunas exposiciones de críticos y comentaristas literarios ya establecidas como lugares comunes.

Todos los libros que tratan sobre nuestra literatura a partir de 1943 cuando apareció la *Antología de Poesía Dominicana* de Pedro René Contín Aybar, proclaman que en 1912 con la publicación de *Góndolas*, su primer libro, de poemas en prosa, Vigil Díaz había proclamado el vedrinismo, hecho que magnificaría luego Manuel Rueda, importante poeta y recio intelectual, en 1972 en la *Antología Panorámica de la Poesía Dominicana*, diciendo que se trataba de la primera vanguardia americana.

Eso era algo muy serio. No se trataba de improvisados sino de personalidades fundamentales de la literatura contemporánea nacional y se dio por un hecho sin mayores averiguaciones, como se daban por establecidas la mayoría de las cosas que han adquirido la categoría de clisés o lugares comunes en cualquier literatura.

El hecho de que un escritor como yo, que no soy académico (*de las academias libranos señor*, como le pidió Darío al Quijote, aunque haya sido egresado de una universidad con un título de doctorado en derecho, pero no en letras), que nunca me había destacado como historiador, osara enmendarle la plana a estos señores, se convertía en una acción vituperable. Demostrar que no tenían razones valederas, que habían inventado la especie, que jamás presentaron la más mínima prueba, sino todo lo contrario, que el *ismo* existe, pero a partir de 1926 y no creación de Vigil sino de un joven llamado Zacarías Espinal, se convertía, así, de golpe y porrazo, en algo inaceptable.

Sin embargo, las pruebas están ahí, son los textos originales y epocales que aparecen en mi libro. Y de ahí que las repeticiones necesarias, los énfasis en la mentira y el invento, terminaron por irritar a los defensores que no tienen el menor argumento que exponer, que no sea la invectiva y el denuesto.

No fue en la República Dominicana donde apareció la primera vanguardia americana. No existió en la segunda década del siglo XX ni siquiera la palabra vedrinismo. El término tan solo. Eso es lo que no soportan.

FM | Pero cuéntame una cosa: el mismo manifiesto del Vedrinismo es un tipo curioso de alabanza a la cultura occidental, europea. Y sus piruetas verbales no constituyen una ruptura, sino una sustentación del circo, más parnaso, todavía más parnaso, en una cultura que ya necesitaba avanzar en lo que el brasileño Raul Bopp llamaba de “frescor primitivo”. Además de una reliquia que es casi un ornamento del pasado, ¿qué importancia real aporta a la cultura dominicana el Vedrinismo?

MMS | Vamos por partes. Si admitiéramos que Vigil Díaz proclamó el vedrinismo en 1912 con *Góndolas*, tendríamos que llegar al acuerdo de que en ese libro todo lo que hay es parnasianismo y por lo tanto *modernismo* dariano de ley, ya en franca decadencia para la época y con ejemplos por doquier de postmodernistas, aunque sin nombres con ismos. No. Lo que yo demuestro es que Vigil Díaz no inventó el término. Que nunca proclamó el vedrinismo y que lo que llamamos tal, aparece en mi libro en un apartado de la décima octava sección titulada *Los versos vhedrinistas de Zacarías Espinal*, sin que este proclamara nunca que se trataba de una escuela o de un movimiento. Era un joven poeta, nacido en el 1901, que por razones médicas le administraron morfina y se convirtió desde sus diez y nueve o veinte años en morfínomano; que publicaba cosas rarísimas, y que el 9 de octubre de 1926 dio a la luz tres poemas extraños, diferentes a todo lo que se hacía en el país hasta entonces, que tituló con esas haches intercaladas, dando nacimiento al *ismo*. Incluso en las conclusiones de esa sección señalo que la única definición que hasta ahora tenemos de lo que era el vedrinismo para Espinal fue una expresión suya comentando un prólogo de un libro de un médico criollo recién llegado de Francia, y es la siguiente: *que era la viva expresión del sub-consciente*. Algo que Breton hubiera firmado como surrealista, sin duda alguna. Ya el surrealismo existía. ¿Pudo haber alguna conexión entre Zacarías y los surrealistas franceses? Eso cae en el terreno de la especulación, pero yo digo que tendríamos que verlo como una forma de *surrealismo antillano*. De modo, que por breve que sea la definición, por extraño que fuera el nombre de los versos de Zacarías, que

yo copio in extenso en la obra, por lo menos tenemos una praxis rara, y un conato de manifiesto, una manifestación escueta, pero una manifestación al fin. Luego Vigil publicó dos poemas diciendo que eran *vedrinistas*, el primero con una ene (*vendrinista*), dos o tres años después de Zacarías, en 1929 o posiblemente a fines del 1928 porque se trató de un segundo número y el primero data de octubre de ese año de la revista *El Día Estético*, órgano de los postumistas; con tanta suerte, que no sólo le regalaron el *ismo*, sino que lo antedataron 17 años atrás.

Crear lo dicho por Rueda y Contín como cierto, crea esa confusión. Si hubo un *ismo* llamado *vedrinismo*, es lo que de él escribiera y dijera su creador: Zacarías Espinal, que murió en plena juventud en 1933, víctima de su adicción. A su muerte se habló bastante de sus rarezas como poeta y Manuel Rueda considera que sus raros versos con palabras que parecían inventadas por él, eran unas especies de jitajánforas, anteriores a las de Mariano Brull. Hubo algunos imitadores de ciertas cosas de Espinal después de su tránsito, pero eso rebasaba el presupuesto de mi texto.

FM | Cuando llegamos al Postumismo, leemos en su manifiesto la necesidad de un *arte autóctono, para abrir la talanquera que nos ha separado del infinito*. Una vez más la ilusión de que el arte puede despremiar el pasado y nacer de un borbotón mágico. La magia de la cultura está en su habilidad de cambio. El arte es fruto de la relación íntima entre todos los tiempos. El Postumismo está relleno de mármol, aunque lo rechace. El mármol de que habla su manifiesto es un prejuicio. No puedo decir que no quiero más Homero o Mallarmé, no hay acento personal lejos de una visión múltiple de las cosas, no hay ritmo personal sin la comprensión de toda la música – es el mismo error de todas las vanguardias en Brasil –, la verdad es la esencia, la verdad está en la apertura de los canales. Las vanguardias cerradas, ya lo sabemos, fueron las más torpes.

MMS | Lo primero es que ese *Manifiesto del Postumismo* es obra personal de Andrés Avelino. Avelino era un muchacho campesino recién llegado a la ciudad. Venía del norte lejano, de Montecristi, lleno de arrestos juveniles. Ni Moreno Jimenes el principal creador, ni Rafael Augusto Zorrilla el mecenas y especie de armador del trío, lo firmaron; aparece al final de su libro *Fantaseos* como obra suya. Hay unas entrevistas a Moreno de esa misma fecha y hay otro artículo de Avelino y otro de Zorrilla donde expresan lo que para ellos era el Postumismo. Yo he tenido la audacia de hacer con esas expresiones de ellos varios *Manifiestos Virtuales*, porque bien sabemos que las expresiones de los fundadores forman parte de la ideología del movimiento, sobre todo cuando son expresadas en los años de fundación. La *boutade* de Andrés Avelino se explica por ser una reacción

vanguardista típica, es decir iconoclastica. Pero con mucha razón, porque luego, también reproduzco las concepciones que hoy se tienen de lo que debieron ser las vanguardias americanas en los años veinte, sobre todo en Hispanoamérica: que era la reacción contra el *modernismo de Darío*. No hay dioses paganos ni nada que se le parezca en los postumistas. Darío ha muerto de verdad. Ese fue su logro y hoy se considera que debió ser así, una reacción contra Europa. Ahora bien, yo demuestro que lo que hizo Moreno (los otros dos dicen que de su obra nació el movimiento), fue desterrar *las princesas azules* y comenzar a cantar, no sólo lo que le rodeaba sino lo que sentía, pero con palabras y tonos completamente distintos de los modernistas. De ahí la ruptura con la métrica y la rima, aunque no fueron tan cerrados para no admitir a los que eligieran formas anteriores. Ellos, los postumistas, fueron los que cambiaron. Ahora bien, como sucede en todos los movimientos, cada uno pensaba a su manera. El hecho de que hasta hoy se tenga como único manifiesto el de Avelino, ha creado esas confusiones. Yo trato de aclararlo en mi libro. Sin embargo, también te puedo decir, que todavía no se sabe qué era realmente el postumismo.

FM | Ya he leído unas controversias a tu trabajo. Es rico que estás poniendo en campo de pelea la realidad cultural de tu país, con sus vicios y debilidades. Es un riesgo tuyo y no hay otro modo de uno avanzar en la recuperación del patrimonio cultural de nuestros pueblos. Por supuesto, tus fuentes, el apoyo de tus investigaciones, no pueden ser los libros oficiales. En este sentido, la prensa, sobre todo las revistas culturales, desempeñan un papel fundamental. Hay colecciones de revistas, por ejemplo, en nuestros países, que constituyen la verdadera historia de su cultura. Pienso, por ejemplo, en la *Revista del Instituto de Cultura Puertorriqueña*, que es un esfuerzo valioso de recuperación de los caminos naturales de una cultura. Háblame un poco de tus fuentes y dime si la vanguardia en República Dominicana puede ser buscada –pienso en un investigador apasionado por la cultura de tu país– a través de la prensa.

MMS | Recordé que a principios del siglo XX (que fue un periodo turbulento políticamente hablando, motivado en parte a la deuda externa que fue uno de los pretextos de Estados Unidos para invadir el país en 1916; ocupación que duró ocho largos años) no se editaron muchos libros, pero las revistas, dos de ellas fundadas y dirigidas por venezolanos exiliados (*Letras y Renacimiento* dirigidas por Horacio Blanco Fombona y Manuel Flores Cabrera) y otra (*La Opinión* que llegó a ser dirigida por un español rebelde Juan José Llovet), y los periódicos, suplían la necesidad de información y formaban el gusto. Un país con alto nivel de analfabetismo, sin comunicaciones internas durante los primeros veinte años, cuyas

figuras cimeras vivían viajando, ya formándose y desarrollándose en medios más amplios, como los hermanos Henríquez Ureña en Cuba, México y Argentina, ya como diplomáticos, ya como exiliados, atesoraba estas publicaciones que formaban parte de las bibliotecas familiares y era las bases culturales de la gran mayoría de los escritores pobres (los editores las preparaban para ser encuadernadas por tomos numerados).

Curiosamente, los manuales de historia literaria no se detenían morosamente en el pasado ni estudiaban lo que aparecía en estas revistas y en los periódicos.

En el país no hemos rescatado como los puertorriqueños ese valioso documental. Recién ahora el Archivo Nacional está haciendo esa labor tímidamente.

Recuerdo que cuando intenté ponerme al día (después de haber publicado en 1976 un *Manual de Historia de la literatura dominicana y americana*) revisando en las hemerotecas nacionales de Santiago y de Santo Domingo, especialmente en el Archivo General de la Nación, que entonces era un caos, me sorprendió lo poco que sabíamos los literatos y los estudiosos de lo que realmente había sucedido en ese interregno en nuestro país.

Como los pichones esperan que los padres traigan de sus altos vuelos la comida nutritiva, nos habíamos quedado con las migajas que los grandes señores de la crítica y de la historia nos habían entregado.

Ir a las fuentes y tratar de rebatir a personalidades como Pedro René Contín Aybar y Manuel Rueda, por citar los principales que se rebaten, parecía un despropósito, porque Contín conoció y trató a la mayoría de los autores.

Estas y otras *autoridades*, entre las que están Max Henríquez Ureña, Américo Lugo etc., supuestamente ya habían saqueado las arcas culturales y los demás sólo teníamos que partir de ellos. Nada de nuevas carabelas a explorar territorios colonizados. Pero los piratas encuentran siempre tierras desconocidas o inexploradas y arcas sin abrir.

De ahí que comenzara primero a extrañarme de mis descubrimientos, porque se trataba de cosas que estaban a la vista de todo el mundo, como la carta famosa de Poe, de modo que fui tomando notas aquí y allá, de pequeños, a veces ínfimos detalles.

Hubo varias discusiones que parecían zanjadas entre los críticos nuestros. Una de ellas era sobre la aparición del poema en prosa.

Que el primer poema fuera de la autoría de una personalidad de nuestra literatura como Federico Henríquez y Carvajal, apodado *El Maestro*, que vivió más de cien años, y que lo publicara en 1892 en su revista de Artes y Ciencias, no dejaba de ser un hecho significativo, cuando a lo más que llegaban los demás críticos era a 1903, ignorándose que Francisco Henríquez Ureña, Fran, el hermano mayor de Pedro, Max y Camila, que

venía de París donde su padre terminaba la carrera de medicina, había incursionado en el periodismo literario fundando una revista en 1899 para difundir el poema en prosa, y que varias mujeres también habían entrado en la moda.

Hechos como ese, o que Tulio M. Cestero había sido el introductor del *virus modernista parnasiano* en el país con unos ensayos en 1898 y con un libro pequeño de poemas en prosa en el 1901, todo eso figuraba en las bibliografías, pero nadie había dicho que con ello infectaba *el virus modernista* a la literatura nacional.

En fin, en esos veinte años que van desde 1901 a 1920, a pesar de las monotonías, de la ocupación americana, de los golpes de Estado, de los levantamientos, se hizo literatura, y, podría decir que buena literatura. Haberlo demostrado, sacando a la luz la existencia del *yoísmo* de Ricardo Pérez Alfonseca o el *socialismo* militante en literatura de Federico Bermúdez, es lo que ha desconcertado un poco. Todo eso se conocía, se sabía, como del criollismo del que sigue siendo el mayor exponente las *Criollas* de Arturo Pellerano Castro, aunque no en la forma que lo presento y muestro.

Creo que, en el fondo, lo que más desconcierta no es lo que demuestro de Moreno Jimenes y los postumistas o de Zacarías Espinal como creador del *ismo* vedrinista, sino que, quieran o no, tendrán que reescribir nuestra historia literaria a partir de mi libro. Lo digo sin jactancia alguna. Me hubiera gustado que no fuera así. Pero las pruebas abrumadoras en apoyo de las tesis que sostengo, lo demandarán.

Creo que en otros países deben también rastrearse los antecedentes y presentar las cosas con claridad palmaria, con pruebas, con textos, no con suposiciones o imaginaciones.

Concluyo el libro pediéndole a los jóvenes *que siempre duden y esa duda los motive a buscar la verdad*.

FM | Pero hablemos con la fuerza de realidad: ¿tiene el rechazo a tu libro que ver con cuestiones pragmáticas, un plan editorial de recuperación de manuales históricos, la presencia casi siempre una ausencia de la educación en los proyectos de gobierno, o, es nomás que una reacción del *pavorealismo* nacional?

MMS | Hasta ahora lo que han llegado hasta mí son rumores. Ningún crítico se ha pronunciado públicamente. La mayoría son profesores universitarios que están molestos porque sencillamente no fueron ellos los que encontraron esas cosas que denuncié, pienso yo. En sentido general los comentarios que me hacen me satisfacen en parte, porque me dicen que leen el libro como una novela a pesar de sus 787 páginas. Dudo que a pesar

de todas las pruebas que aporporto, el clisé oficial del *vedrinismo* como fundado por Vigil Díaz en 1912, *primera vanguardia americana, bla, bla, bla*, seguirá repitiéndose, precisamente por el *pavorealismo nacional*, y lo dejarán así, como han dejado una mentira histórica de Manuel Rueda, que Moreno Jimenes nació en Santiago, cuando he mostrado su acta de nacimiento en Santo Domingo. Pero el mito supera la realidad, desgraciadamente. En cuanto a un plan, no creo. Solo se trata, en mi caso, como en otros, de individualidades hartas ya de las mentiras de ciertas *autoridades áulicas* de nuestra cultura, a veces por simples ojerizas o malquerencias. Aunque a veces, ciertamente, una golondrina puede fabricar el verano. Ojalá mi libro sea esa dichosa ave solitaria.

FM | Dime ¿qué camino crees tenga tu libro?, a ver, ¿qué puede cambiar en la comunicación entre el mundo institucional y los arreglos que aportas con el peso de una verdadera revolución?

MMS | Creo en la verdad de la famosa frase aquella de que: *Es necesario que todo cambie para que todo siga igual*. En efecto, a lo que me refiero es apenas a treinta años de la vida literaria nacional, una etapa llena de sombras en todo sentido, que he tratado de iluminar al estudiar nuestras vanguardias. Hay muchas otras cosas que deben ser tratadas todavía, como la prosa narrativa y el ensayo, si pensamos que Pedro Henríquez Ureña, y sus hermanos Camila y Max, y otras personalidades, estaban en auge entonces. Algo cambiará, sin duda, porque vivir es evolucionar, pero no habrá revolución; por lo menos, eso espero.

FM | ¿Olvidamos algo?

MMS | Creo que no, aunque cuando se comenta un libro de más de setecientas páginas siempre quedarán muchas cosas por decir y preguntar, pero creo que lo esencial ha sido cuestionado. Ahora, esperemos las críticas y los comentarios y la reacción de las autoridades universitarias y escolares. Como sabes, hay un segundo tomo que tendrá el índice onomástico, una antología de los dos ismos, iconografías, la transcripción de los documentos importantes de los que sólo hayamos extraído unas frases, y unas entrevistas inéditas que le hizo un estudiante para una tesis de licenciatura en filosofía a Domingo Moreno Jimenes y a Andrés Avelino. Nos espera un buen jaleo literario todavía. Entonces a la luz de los textos, al cotejar los de Vigil Díaz y los de Zacarías Espinal, como en el cuento aquel de Hans Christian Andersen, sobre el traje del emperador, muchos verán quién estaba desnudo y quién vestido. Y se sabría quiénes fueron los sastres embaucadores.

RODOLFO ALONSO

LA RIQUEZA ABANDONADA DE LA POESÍA²⁵

FM | Cuando tenías diecisiete años participaste de una encuesta organizada por Raúl Gustavo Aguirre para la revista *Poesía Buenos Aires*, sobre las relaciones posibles entre poesía y vida personal. Decías allí: “Tal vez algún día deba agradecer a mis padres su crimen de lesa poesía”. Décadas más tarde todavía recordabas la máxima de Tzara, “la poesía es una manera de vivir”. ¿Quién es el poeta Rodolfo Alonso?

RA | Me gustaría muchísimo llegar a saber, no sólo *quién soy*, sino en realidad *quién es ése* que desde hace tanto tiempo se cubre con mi nombre. Después de todo, quizá por eso me descubrí escribiendo, o siendo escrito, desde los tiempos de mi temprana adolescencia, precisamente aquel momento de cada vida en que (como bien se ve por lo que citas) los torbellinos internos y/o externos comienzan a inquietarnos, a cuestionarnos, a asediarnos, definitivamente quebrada la supuesta edad de oro de la niñez. Porque si he sentido siempre, más visceral que intelectualmente, que soy un *devenir*, una corriente o la rama que lleva la corriente, un río que fluye o el río que me fluye, también tengo cierta inquietante certeza de que lo que seguimos llamando (como si nada hubiera pasado, ¡hoy!) poesía es una *experiencia*. O sea “una manera de vivir”, como nos dejó espléndida, indeleblemente grabado en la piel, junto con la cicatrices del alma y de la historia, incluso desde aquellos tiempos iniciales de revelación e incertidumbre, el sintomático Tristan Tzara.

FM | En una entrevista con el nicaraguense Julio Valle-Castillo, él habla de un carácter elitista, excluyente, del artista (“Si algo es antidemocrático es la condición de artista, la naturaleza de artista”.) Recuerdo la máxima de Lautréamont, acerca de que la poesía debe ser hecha *por* todos, y un sinnúmero de equívocos en su lectura. Me gustaría que me hablaras un poco de tu disciplina poética.

RA | A la poesía podemos aludir, todavía, no sin envidiable omnipotencia en nuestros tiempos de miseria, como a aquella “gloria de la lengua” que tan bien acuñó Dante en su Comedia. O también, no sólo cronológicamente un poco más cerca de nosotros, recordar que Wallace Stevens la vio como “la alegría (la dicha) del lenguaje”. Ese mismo lenguaje cotidiano, ancestral, orgánico, que nos constituye y que no sólo usamos,

²⁵ Rodolfo Alonso [Argentina, 1934-2021]. Entrevista realizada en 2000.

sino que somos, en el cual sin duda ya desde los tiempos del venerable hombre primitivo, original, podemos tratar de decir lo más oculto, lo más íntimo, lo más individual de cada uno de nosotros pero que, al mismo tiempo, en forma ineludible, no puede dejar de ser dicho con un instrumento o por medio de un instrumento que es insoslayablemente social.

Después de todo, fue nada menos que Immanuel Kant quien pudo percibir que en nuestra mismísima condición humana anidan dos tendencias por lo menos contrapuestas: la de ser plenamente individuos y la de integrarnos en comunidad. Porque “el conflicto es el hombre”, como bien dijo el luminoso Heráclito, y ese tipo de tensiones, esa tensión es precisamente lo que podemos llamar nuestra condición. Qué de extraño entonces que el arte más alto de la palabra humana incluya al mismo tiempo la exigencia de lo más alto de la persona y lo más amplio de la fraternidad. Yo no llamaría a eso antidemocrático sino, más bien, fraternidad exigente, o exigencia fraternal, como gustéis. Y siento que, después de todo, lo que conmueve a un auténtico artista es lo mismo que puede conmover a cualquier otro hombre: la hondura y la amplitud, la rica ambigüedad de nuestro lenguaje, el lenguaje que como nuestra mismísima condición nos permite (¿o nos obliga?) a ser al mismo tiempo persona y especie, individuo y sociedad, espíritu e instinto.

La democracia no puede ser la masificación. Eso parece más bien la demagogia, travestida hoy como sociedad de consumo globalizada por los mesmerizantes medios tecnocráticos. La verdadera democracia implica el derecho de las mayorías al mismo tiempo que el respeto por las minorías. Y no hay aristocracia posible en cualquier oligarquía. Cada hombre lleva un sol en su frente, logró ver D. H. Lawrence, que no era solamente el hijo de un minero pero que, también, era el hijo de un minero. Y René Char, el hombre que fue capaz de capitanear el maquis de Cereste enfrentándose a la peste nazi, y también autolimitarse de cualquier vanagloria por ello supo asimismo susurrarnos: “Libertad, desigualdad, fraternidad”.

Porque “la palabra no sería deliciosa si no significase una calidad”, ¿no es cierto, Gabriel Miró? Y el hombre que labra amorosamente el lenguaje que es suyo y de todos, el solitario que cumple después de todo la más significativa y necesaria función social, pudo ser nítidamente percibido por Michel Butor, ya a comienzos de la década de los sesenta: “El poeta es aquel que tiene conciencia de que la lengua, y con ella todas las cosas humanas, está en peligro.”

FM | En un artículo tuyo sobre Ricardo Molinari, hablas de “dos fantasmas que, a mi modesto entender, constituyen, de un modo también visceralmente orgánico, los blasones de nuestra cultura”. ¿Quiénes serían estos fantasmas?

RA | Todo lo que puede tomar en mi boca apariencia de opiniones no son en realidad sino vislumbres, intuiciones que pueden desmentirse de inmediato a sí mismas, frente a cualquier nueva comprobación, en absoluto dogmas o respuestas que se imaginen definitivas. No está en mi naturaleza proceder así. Pero tampoco puedo eludir la tentación de compartir de inmediato los relámpagos que me deslumbran. En la primera línea de uno de los libros fundadores de nuestra literatura argentina, su Facundo, Sarmiento alude a la “sombra terrible” que se propone evocar, o más bien convocar. Y en un bello texto lírico, el “Santos Vega” de Rafael Obligado, que me emocionó ver paladear de memoria nada menos que a Juan José Arreola, “cruza una sombra doliente / sobre la pampa argentina”. Cuando a uno se le encarna en el hueso y en el alma la historia argentina vuelta cuerpo, hecha cuerpo, donde el horror de la violencia y la tragedia que parecen venir desde nuestros mismísimos hontanares se manifiesta, acaso inconscientemente, como si emergieran en forma espontánea de sus textos, ya en los padres fundadores de la literatura nacional, cierta aquerenciada melancolía rioplatense puede constituir, acaso, de algún modo, supongo, la elaboración –en sentido psicoanalítico– de esos duelos. De donde, entonces, supongo, esos dobles blasones, que intuyo, de la “sombra terrible” y de la “sombra doliente”, latentes al mismo tiempo sobre y desde nuestra literatura.

FM | En entrevista con Rubén Plaza, afirmaste que “la poesía argentina no volvió a ser a misma después de *Poesía Buenos Aires*”. Para que tal afirmación no parezca exagerada, ¿podrías fundamentar su alcance? El momento de *Poesía Buenos Aires* es también el de actuación de aquella perspectiva surrealista difundida por Aldo Pellegrini. ¿No le correspondería a este poeta una importancia similar a la de Raúl Gustavo Aguirre, en el sentido de una renovación de aires y conceptos de la poesía en la Argentina de aquella época?

RA | Ahora que lo escucho de tus labios, y fuera de contexto, experimento con terror la horrible sensación de ser sorprendido en pecado de soberbia, presuntuosa y hasta acaso arrogante. Pero no era ésa en absoluto mi intención. La perspectiva de los años vividos me permite coincidir, en esta primavera del 2000, cuando celebramos los cincuenta años del primer número de *Poesía Buenos Aires*, con todos aquellos que han ido expresando después, públicamente, esa misma sensación. Había que haber vivido por ejemplo en Buenos Aires a comienzos de la década de los cincuenta para poder visualizar cómo, sin habérselo propuesto, desde una publicación absolutamente independiente y dedicada en forma exclusiva

a la poesía, que sólo tiraba quinientos ejemplares, de carácter prácticamente artesanal, y que cumplió al pie de la letra su propósito de “no devenir institución”, se cambiaron de forma y de fondo los modos de escribir y de vivir la poesía en la Argentina.

Con el mayor respeto por el movimiento surrealista local, como bien dices orientado por Aldo Pellegrini, con quien hemos compartido tantas bellas aventuras y tantos grandes amigos, fue quizás la ortodoxia de ese movimiento sin embargo subversivamente heterodoxo la que no sólo me impidió, insisto por respeto, aceptarme a mí mismo como surrealista, sintiéndome sin embargo tan cercano a muchos de sus postulados y tan conmovido por su legítima leyenda, sino que, intuyo, también influyó en las posibilidades de su irradiación. Tuvieron que pasar algunas décadas para que figuras como Enrique Molina y Francisco Madariaga fueran ampliando en forma naturalmente orgánica la trayectoria de sus evoluciones. Por el contrario, los principales referentes de *Poesía Buenos Aires*, sin abandonar lo esencial de sus convicciones habían ido evolucionando por su propio devenir para alejarse de cualquier ortodoxia o dogmatismo, asumiendo en la práctica una exigente libertad. Que, me parece algo objetivo, ha logrado milagrosamente ser atendida. En la primavera del 2000, como dije, se ha cumplido medio siglo de la aparición de su primer número, y eso hizo que pudiéramos comprobar (todos) que todavía se la sigue considerando como una fuerza activa.

Si aceptamos aunque sólo sea en principio aquella caracterización de Umberto Eco en el sentido de que “típico del movimiento de vanguardia es la decisión provocadora, el querer ofender socialmente a las instituciones culturales con productos que se manifiesten como inaceptables”, mientras que en cambio “lo que caracteriza sociológicamente al arte experimental es la voluntad de hacerse aceptar”, por supuesto que siempre dentro de un marco de profunda modificación y cambio, bien podríamos sugerir que en un primer momento ambos grupos coincidieron en la primera opción mientras que luego, poco a poco, *Poesía Buenos Aires* fue derivando natural y espontáneamente, de manera orgánica, no programática, a la segunda. Lo que, de algún modo, explicaría quizás la posibilidad y perduración de su influencia posterior.

FM | ¿En qué resultó la experiencia de creación de un sello editorial que llegó a producir 250 títulos? Por allí se editó a Alfred Jarry, Oscar Wilde, Bram Stoker, Jacques Prévert, Sade, Freud, Valéry, tantos autores. ¿Cuál fue el balance positivo de esa aventura, y qué, exactamente, lo que la hizo inviable?

RA | Para bien y para mal, y porque de alguna manera eso está en mi

naturaleza, mi editorial tuvo siempre un carácter artesanal: todas las responsabilidades de cualquier tipo recayeron sobre mí. Así pude comprobar en persona que el libro no era sólo un producto cultural y/o espiritual, sino también (si es que no primordialmente) un producto industrial y cultural. La comencé imaginando que podía llegar a mantener a mi familia haciendo lo que me gustaba. Y la suspendí, después de haber soportado la censura y la asfixia económica de nuestra última dictadura militar, cuando me di cuenta que los libros que a mí me gustaban no se vendían, y que en cambio sí se vendían los que a mí no me gustaban. Hoy, no sin cierto melancólico y hasta irónico orgullo, descubro que aquellas aventuradas ediciones se han convertido, no sólo en mi propio país, prácticamente en un objeto de culto para las jóvenes generaciones. Me alegro, claro, pero también me hubiera gustado que hubieran estado allí cuando todavía la tenía en ejercicio, cuando hubieran podido ayudarme a continuarla. Hoy, por desdicha, las cosas han cambiado de raíz, las multinacionales nos gobiernan con su ácida dulzura y una empresa unipersonal y bohemia como fue la mía mucho me temo que resulta inviable. Aunque por otro lado también se hace cada vez más necesaria, por las mismas razones.

FM | Hablamos de Aldo Pellegrini. Tienes un libro preparado juntamente con él, dedicado al Surrealismo. Pellegrini se refería al Surrealismo como a una “mística de la rebelión”, una “sistematización del inconformismo”. ¿Qué opinas tú a este respecto?

RA | Aldo Pellegrini fue desmedidamente generoso conmigo. De él recibí los primeros elogios para mis textos fuera de *Poesía Buenos Aires*. Y él me confió en plena juventud dos traducciones que luego resultaron memorables: la primera versión al castellano de los cuatro heterónimos de Fernando Pessoa, y también una amplia antología de Giuseppe Ungaretti. Ya desde mis comienzos mantuve una muy afectuosa relación con el grupo de los surrealistas argentinos (Aldo, Molina, Madariaga, Vasco, Latorre, Llinás), que fue paralela a mi más activa colaboración con *Poesía Buenos Aires*, los dos movimientos de vanguardia en la poesía argentina de los años cincuenta.

También para mí adolescencia aquella refulgente y contagiosa edad de oro de los primeros años de la revolución surrealista formó parte de mis propios mitos. Pero fue justamente por respeto a la integridad de sus convicciones éticas y estéticas, tan arduamente defendidas por Breton, que nunca acepté ser llamado surrealista. No estaba en mi naturaleza entregarme completamente, de fondo, a ninguna ortodoxia, así fuera (como en este caso) subversivamente heterodoxa. Lo cual no quita que

comparta muchas, la mayoría de sus banderas, y que admire profundamente a poetas como Eluard, Char, Prévert, Desnos, Schehadé, Césaire, Daumal o la presencia inmolada de Artaud, un hombre cuya temperatura nunca lograremos alcanzar. De alguna manera mis opiniones sobre este tema están contenidas en mi trabajo “Vida y pasión del Surrealismo”, incluido en mi libro *No hay escritor inocente* (Buenos Aires: Librería del Plata, 1985).

FM | Al escribir sobre ti, Cristina Piña llamó la atención sobre el “curioso e injusto vacío crítico” que padece tu obra. Naturalmente que ésta ha sido la lamentable tónica de toda la gran poesía en la América hispana. ¿Qué recurso crees viable hoy para combatir ese vacío crítico?

RA | Ante todo, creo que los dos estamos pensando no en gacetilleros o comentaristas a sueldo sino en los grandes creadores de la crítica, en personalidades que encaran la crítica como un género ampliamente humanista, de vastas miras y honda exigencia. Se trata de un tipo de creadores que, mucho me temo, hoy no son ya posibles, o por lo menos muy usuales. Los efectos deletéreos producidos sobre nuestra vida cultural por la sociedad de consumo y del espectáculo instalada planetariamente a través de los grandes medios audiovisuales de difusión a partir de 1945, no sólo han logrado desacralizar el mundo sino también el lenguaje y la escritura. Pensemos solamente que en la misma en otros tiempos fecundísima literatura norteamericana, después de Edmund Wilson y acaso Lionel Trilling no ha aparecido otra figura semejante o que alcance similar repercusión. Y la crítica universitaria norteamericana no sale hoy de sus reductos, donde es archivada con objetivos meramente burocráticos, sin alcanzar el dominio público. Algo similar ocurre en Francia (¿quién se acerca hoy a un Valéry?) y acaso en toda Europa. ¿Qué crítico que pueda compararsele apareció en el Viejo Continente después de Walter Benjamin?

Uno no elige la época en que le toca vivir. Pero sí puede, y hasta diría que debe, elegir la forma en que se propone vivir y manifestarse en su propia época. Después de todo, ya Rimbaud prefirió el silencio. Pero no estoy seguro de que su huida al desierto, como los grandes profetas, alcanzara hoy la misma resonancia.

FM | En un notable artículo, hablas de “una profunda mutación cultural” por la cual estaría pasando la humanidad, y luego te refieres a una pérdida “tan acelerada como acentuada del uso del lenguaje”. A su vez, Ernesto Sabato afirma que “llegamos a la ignorancia por medio de la razón”, observando además que “la sacralización de la inteligencia nos

empujó hasta el borde del precipicio, y el *logos*, una vez dominado el mundo, en vano pretendió responder a aquello que sólo se sustenta como enigma o como llanto”. Tú propones una “ecología de la condición humana”. ¿Cómo aplicarla?

RA | Sinceramente, no lo sé. No sé cómo podría viabilizarse. Lo único que puedo hacer es compartir mis intuiciones, alertar a los otros. Me parece sin duda evidente que la comprensible y valerosa reacción de los ecologistas ha logrado, hoy, llamar la atención sobre las consecuencias deletéreas que la adicción suicida por el poder global y la riqueza obscena ha tenido sobre la calidad de la vida humana y de la vida de nuestro planeta, poniendo el acento en los daños geográficos, ambientales, concretos y visibles. Pero me temo que todavía no se ha percibido la enormidad del daño psíquico, cultural, estético y esencialmente humano que hemos sufrido para adaptarnos a esta loca máquina globalizadora, cuyo único y delirante objetivo es hacer más dinero del dinero, hasta el infinito. Y que, en consecuencia, sería necesaria también una lucha ecológica a favor de la condición humana, de la calidad humana de la vida humana. Sin abandonar en absoluto lo otro, por supuesto. Hay un agujero de ozono pero también un abismo (si es que no un cáncer) en el espíritu.

FM | Has traducido de innumerables idiomas. Ricardo Herrera dijo cierta vez que la principal preocupación de un traductor era hacer de su actividad “un intercambio de dones y no una hipoteca de las propias esencias”. ¿Cómo te relacionas con ese ejercicio de la traducción?

RA | Traduje desde muy joven, es verdad, con avidez y con pasión. Ese fue mi verdadero taller, mi auténtica escuela como escritor. Y no logro imaginar algo mejor. Adentrarse en el interior mismo de las cuestiones con el lenguaje de un auténtico creador, y de manera muy especial cuando se lo admira profundamente, resulta una experiencia fascinante. Uno percibe allí la apasionante ambigüedad y riqueza de las lenguas, esa incapacidad de decirlo todo con nítida precisión y al mismo tiempo de sugerirlo todo, de contagiarlo todo, de la cual probablemente haya nacido la necesidad de la poesía. Me descubrí desde muy joven con algo así como un don de lenguas, que me permitió aprender algunos idiomas sin necesidad de estudiarlos. Probablemente el bilingüismo de mi casa, cuando era niño, me debe haber abierto a las riquezas y a las personalidades de las lenguas del mundo, sobre todo a las de nuestra familia latina. Y creo que también mucho de eso tiene que ver con la poesía.

La poesía que Dante aludió como “la gloria de la lengua”. De cada lengua. Y por lo tanto, desde un punto de vista absolutamente intraducible. Aunque al mismo tiempo nos contagie también la irreprimible tentación de intentarlo. Y allí comienza el incierto y exigente oficio. Que no debería ejercer aquel que no tenga muy claro lo que dijo, hace ya varias décadas, el lúcido Paul Valéry: “El poema – esa vacilación prolongada entre el sonido y el sentido.

FM | Has sido un incansable difusor de la poesía brasileña en la América hispana. Ya tradujiste, entre otros, a Dante Milano, Cecília Meireles, João Cabral, Murilo Mendes. Ahora mismo estás traduciendo varios libros de Carlos Drummond de Andrade. ¿Qué clase de diálogo se mantiene entre el Brasil y la Argentina, en el ámbito del mercado editorial?

RA | Es verdad. Mi identificación con la gran poesía modernista brasileña ha sido muy fuerte, muy extensa, y desde muy joven. Además del placer y el honor de traducirlos, junto con muchos otros, eso me produjo una invaluable recompensa: la amistad de Carlos Drummond de Andrade y de Murilo Mendes, que fueron muy generosos y gentiles conmigo. Después de todo, puede ser que esa riqueza ya viniera en mi sangre. Mi infancia fue bilingüe, soy hijo de dos inmigrantes gallegos, y en tiempo de los indelebles trovadores y de Alfonso el Sabio esas lenguas eran la misma: el galaicoportugués.

Por otro lado, al asumirme dolorosa y orgullosamente como latinoamericano, ¿cómo podría no amar al Brasil, a su identidad, a su pueblo y a su cultura, tan ricamente mestizas, tan vitalmente contagiosas? Sería como negar la mitad de uno mismo. Y esa evidencia viva de belleza y de vida que es la música popular brasileña, el samba y la *bossa nova*, obra de grandes músicos y poetas, me conquistó desde siempre. Soy devoto también de Dorival Caymmi, Joao Gilberto, Baden Powell, Gal Costa, Maria Bethania, Caetano Veloso y tantos otros talentos sensibles y humanos.

Ahora bien, pese a mi voluntad y a mis deseos, hay algo que no cuaja desdichadamente del todo entre nosotros, y que no se resolverá por la vía burocrática, administrativa o geopolítica. La balcanización de nuestros pueblos iberoamericanos no nos favorece. Y sólo podrá ser superada desde abajo, desde la inteligencia y desde el corazón. Y eso no es hoy la especialidad de los mercados editoriales, manipulados directamente por las grandes multinacionales de la industria cultural. Ya en un libro que publiqué en Galicia (*Liturgias de una lengua*) Edición do Castro, Sada, A Coruña, 1989) aludía como “Contiguos dominios” a esa utopía de reunir o al menos relacionar los universos de tres lenguas frateras: el portugués,

el brasileño y el gallego. Sin olvidar, por supuesto, a su primo hermano el castellano, muy especialmente con sus infinitas riquezas y variaciones hispanoamericanas.

FM | Al escribir sobre Juan L. Ortiz, el brasileño Haroldo de Campos o pone la poética del argentino a “una retórica cuarentista, resplandeciente y resonante, de sucesivos sedimentos metafóricos, dispositivo nerudiano que terminó profundamente enraizado en la dicción poética americana”. Si pensamos en la gran poesía escrita en la América hispana –Gerardo Deniz, Carlos Martínez Rivas, Enrique Lihn, Carlos Germán Belli, Jorge Gaitán Durán, Alfredo Silva Estrada, Amanda Berenguer, Pedro Shimose, José Kozler, Alberto Girri–, no veo dónde insertar ese lugar común de la óptica del brasileño. Tal observación, en el fondo, es fruto de un brutal desconocimiento de las reales afirmaciones estéticas de esa poesía. ¿Qué piensas sobre el asunto?

RA | No me siento con ganas de polemizar con Haroldo (¡gracias postergadas por *Noigandres*!), ni siquiera por interpósito amigo. Además, esa frase que citas debe tener un contexto que sería necesario conocer para captar su completo sentido. De todos modos, me parece que hace ya mucho tiempo que lo que él llama “dispositivo nerudiano”, para bien y para mal ha dejado de ser predominante en la poesía hispanoamericana. Y que, por desgracia, como me ha tocado comprobar, la poesía de Juan L. Ortiz no es todavía lo suficientemente leída y conocida en nuestros países hermanos. A mí mismo, que me tocó ser uno de aquellos jóvenes que cruzábamos en lanchones sobre el ancho río para ir a verlo en su natural retiro de la ciudad de Paraná, todavía me cabe llevar adentro mío la impresionante metáfora viva que era él mismo en persona, imponiéndose acaso a su propia lectura. En nuestra primera juventud, y para algunos de nosotros, Juan L. Ortiz representó (y en gran medida todavía sigue representando) al poeta alejado orgánicamente de todas las miserias de la vida literaria y entregado con todas sus potencias, con todas sus exigencias, al diálogo más profundo del lenguaje y la naturaleza, incluidos por supuesto los hermanos hombres. Juan L. Ortiz era el poeta que venía a mostrarnos en vivo aquello que había expresado tan bien Tristan Tzara: “La poesía es una manera de vivir”, y que se había convertido en algo así como en nuestra divisa. Todavía hoy, no puedo leerlo sin desprenderme de ese impacto, inicial y perdurable. Que, por supuesto, ya no podrán experimentar aquellos que sólo pueden conocerlo a través de su lectura.

FM | En un diálogo con el venezolano Eugenio Montejo, te referías a la limitación del vocabulario pos-vanguardia cuando se pretende “superar o

esclarecer las ambigüedades y contradicciones que ya el concepto de vanguardia, creado a comienzos del siglo, llevaba consigo desde entonces”. Hay una epidemia de las clasificaciones. Basta pensar en la obsesión escolástica con que se pretende establecer una estética neobarroca en la región rioplatense. A despecho de esa agonía clasificatoria, ¿qué te parece hoy “absolutamente moderno” (Rimbaud) en la poesía que se hace en tu país?

RA | Escapo casi orgánicamente de las definiciones. Tengo temores, ansiedades, algunas dudas. Quizás porque no consigo ver las cosas aisladas, de una en una, sino en perspectiva, en su contexto, que hoy imaginan globalizado. Imaginarse ahora “absolutamente moderno”, incluso sólo pretender serlo, puede correr el riesgo de ser considerado arcaico. Pero nunca dejé de haber una íntima, acaso honda relación entre la bienaventurada poesía moderna y el pensamiento del hombre primitivo, original. Así como la hubo entre el arte moderno y el gran arte negro. Como casi todas las cosas del planeta, la poesía ha sido hoy completamente desacralizada. Y si ese pudo ser acaso el objetivo de las vanguardias de comienzos del siglo XX, seguramente no lo fue en el sentido actual. No creo por ejemplo que la fuente-mingitorio de Duchamp tenga la misma longitud de onda y la misma orientación de sentido que tantas “instalaciones” en frío y tanto supuesto “arte conceptual” hoy extrañamente asumido como neo-academicismo, casi siempre de carácter oficial y con *sponsors* multinacionales que nada tienen que ver, ciertamente, por ejemplo, con Lorenzo de Medicis. Después de todo, ya en el siglo XVI, Francis Bacon podía decir que “La verdad surge más fácilmente del error que de la confusión”. Y sobre todo del error que es errar, errante. En lo profundo, en lo visceral, cuando nos quedamos a solas y se acallan los ruidos y se apagan las luminarias, Rimbaud sigue en cuestión, y cuestionándonos.

GERARDO DENIZ

RECORTES DE UNA IRONÍA APASIONADA²⁶

FM | Hay algunas definiciones que facilitan una aproximación a tu poesía: la escritura como parodia de sí misma; la elección de un lenguaje que contradiga el sentido histórico; el fino disparo de la ironía contra lo que acertadamente Fernando García Ramírez llama “poética del desastre” (refiriéndose a la poesía de José Emilio Pacheco) etc. Me interesa aquí tu propia visión (versión de su ironía apasionada): ¿Cómo te toca la poesía?

GD | A diferencia de la música, donde siempre estoy ávido de algo más –nuevo o viejo–, donde siempre estoy dispuesto a escuchar diez veces hasta digerir lo que me interesa, donde siempre llevo en la cabeza largas listas de obras que no quisiera morir sin haber conocido o deshuesado, el tener, en cambio, que leer unos poemas me pone la carne de gallina. Pues la poesía ya no me *toca*, desde hace muchos años, sino como nostalgia (a la cual soy propenso), y aun eso tan sólo la poesía que me tocó en tiempos pasados.

¿Cómo me tocaba entonces? Aunque parezca raro, no me es fácil reconstruirlo. Sólo puedo decir que la poesía que me gustaba (poca, en suma) me despertaba impulsos de emulación, es decir, de hacer nuevas pruebas, intentos... de índole técnica. Descubría a Góngora y me quedaba boquiabierto. Descubría a Eliot y me fascinaban los recursos –y, repito, me daban ganas de indagar más allá. Sólo que nunca he tenido prisa, ni soy iconoclasta, así que primero procuraba aprender a usar con confianza el instrumental disponible: el mondadientes, el matraz de Kjeldahl, el cefalotribo, la viola d’amore etc.

Con objeto de expresar. ¿Qué? Pues, yo, lo mío. Empecé canónicamente por el corazón y pronto pasé a la espoleta (wishbone) y a todo el resto. Por lo que respecta a mi escritura, ella no me toca, sino que la hago. Con gusto.

FM | No cabe duda de que hay siempre algo de impenetrable en toda creación. Sin embargo, una cosa es la aparente dificultad de develar los códigos de la escritura en autores como José Lezama Lima, José Kozer o Gerardo Deniz, y otra el principio de impenetrabilidad (casi una obsesión) que rige la obra de autores como Joyce y Pound. Ciertamente hay una fractura de orden estético en la definición del término “impenetrable”. Y creo que tal fractura se utiliza exactamente para perturbar el sentido real que determinada obra pueda contener. ¿De dónde crees que se origina la acusación de impenetrable en lo tocante a tu poesía?

²⁶ Gerardo Deniz [México, 1934-2014]. Entrevista realizada en 1995.

GD | Bueno, a decir verdad, tengo algunos pasajes impenetrables incluso para mí mismo, aunque, en total, sean pocos. Pero esto no tiene que ver con la pregunta.

Hay en México una actitud muy difundida, consistente en ensalzar lo hecho por Joyce, Pound etc., pero no bien asoma algo remotamente análogo en las letras nacionales, todo el mundo se cubre el rostro con la túnica. Pero no porque uno no alcance, por supuesto, calidad suficiente; lo mismo harían, siendo sinceros, ante Joyce o Pound mismos, pero saben que, en tal caso, pasarían por incultos. (Ignoraba yo que Cortázar –de quien he leído tres páginas– estuviera en la lista de los impenetrables. Me asombra un poco, pues he visto a liliputienses mentales leyéndolo con pretendido placer.)

Simpatizo con Joyce, sin que ello me impulse a abrir sus tediosísimos libros. Sin embargo, algunas ocurrencias suyas suenan muy bien (aquello, por ejemplo, de que contaba con que los lectores consagrarían sus vidas enteras a procurar entenderlo). Pound, a quien personalmente encuentro odioso, me resulta ilegible, sobre todo por esa rigidez insípida suya. Le agradezco, eso sí, su intervención decisiva en la *Waste Land*.

Medio mundo está persuadido de que Pound ejerce sobre mí una influencia avasalladora. Es un buen ejemplo de cómo mi escritura, a falta de otros méritos, tiene cuando menos cierto valor –diríamos– diagnóstico: ayuda a ilustrar concretamente algunas oligofrenias del medio circundante.

FM | Recuerdo palabras tuyas: “Antes me leían tres. Ahora son veinte, treinta, cuarenta –poco más. Qué maravilla –no más”. ¿Cuántos lectores de poesía –de los que se *enfangan* (*chafurdam*, en portugués) en las ruinas simbólicas de la escritura y creen desvelarle algún sagrado enigma– crees que haya todavía en el mundo?

GD | Esta pregunta, que recibo en portugués, trae un verbo sabroso: *chafurdar*. Aunque el sentido era inequívoco, me complací, como suelo hacer, yendo a mi diccionario, robado hace cerca de 30 años: “chafurdar, v.i. Revolver-se em lamaçal”... Uno de esos verbos que incitan a la acción, aunque sea (v.i.) sin complemento directo.

Como el mundo es demasiado ancho para mí, me restringiré a la capital mexicana. Pues bien, aquí el número de lectores que *chafurdam* en aquello es impresionante. Hay casi tantos lectores de poesía como poetas, o sea casi tantos como habitantes. La poesía –y qué poesía– representa en México un auténtico PRI del espíritu (o, mejor, Espíritu, con mayúscula, para hacer juego con el vergonzoso lema de nuestra universalidad).

FM | Sueles confesar que a veces no entiendes muy bien lo que dicen las reseñas críticas acerca de tus libros. ¿Qué esperas exactamente de tales comentarios? ¿Buscas acaso algún tipo ideal de lector?

GD | No comprendo, en efecto, a causa de la famosa brecha generacional, y a causa también de mi total falta de práctica en determinadas lecturas, con la consecuente falta de terminología, de hábitos mentales etc.

Carezco de tipo ideal de lector. Lo único que deduzco es que mis lectores, en general y de cualquier especie, son muy diferentes de mí, pues, según me gusta repetir, si me enfrentase a lo que escribo, pero escrito por otro, no pasaría de la primera línea.

Los críticos que prefiero son aquellos –infinitos, pero casi ninguno escribe reseñas de mis libros– que no tienen empacho en exhibir sus parálisis y estereotipias. Como soy una mala persona, entusiasta de pescar humorismo involuntario, mis escasos censores del mencionado género me proporcionan hondas satisfacciones.

FM | Tus relatos circulan por cultivados campos de la prosa y del verso, con intensa y notable intimidad. Sé que acostumbras negar los propósitos estéticos. Con todo, no creo que haya sido aleatoria tu inclinación al relato. ¿Cuáles son los determinantes de tu estilo?

GD | Mi inclinación al relato es un hecho. Muchísimos de mis poemas (si esto fueran) no son sino relatos. Pienso que es natural en un individuo como yo, tan despojado de ideas y tan ávido de datos. Supongo que se trata, como tantas veces, de una influencia directa de las ciencias descriptivas, más mías que las interpretativas. Sin caer tampoco, por supuesto, en análisis psicológicos y atrocidades semejantes.

De estilos no sé hablar. Mi modo de escribir en los relatos que he publicado hasta ahora (*Alebrijes*) tiene un objeto principal: demostrar que, si así lo deseo, puedo –con gusto– hacer cuentecitos convencionales. Ahora bien, no es mi propósito quedarme en eso. Únicamente, quiero evitar la posibilidad de que cuando publique en prosa ciertas cosas que preveo, no digan que se debe a no poder hacerlo “bien”.

Lo mismo ocurrió con mi poesía: al principio de mi primer libro (que algún año de éstos se reeditará) había hasta sonetos, y de esta manera nadie pude pretender que los horrores que siguieron eran porque no sabría hacer otra cosa. Sí, sí podría, pero preferí entregarme al llamado “experimentalismo”. Pues bien, tal vez un día mis prosas se tornen heterodoxas, y si los comentaristas claman que evidentemente ignoro lo

que es la arquitectura de un relato, y demás simplezas, entonces les enseñaré una crítica –que he merecido ya y que atesoro– según la cual *Alebrijos* parecen ejercicios siguiendo un manualito de cómo escribir cuentos.

Acabo de mencionar, a propósito, el experimentalismo. Me lo atribuyen. Yo no estoy nada seguro de ello. Es que a esa palabra asocio –y creo que es natural– esos autores que, casi en cada página, se renuevan de pies a cabeza. Yo no. Desde que encontré, más o menos, mi camino, hace unos 30 años, casi no he hecho, realmente, sino explorar aquel hallazgo. Simplemente, llevo ese tiempo laborando en lo mío, no experimentando. En mi libro *Grosso modo* –y solamente en dos páginas– presenté una muestra de, en mi concepto, auténtica experimentación, que sigo cultivando, más despacio de lo que quisiera. A ver qué sale.

FM | Observo tus consideraciones sobre el hecho de no ser un lector de poesía. Por cierto, no proceden del temor al permanente estado de influencia en que se encuentra aquel que escribe. Me parece que la lectura de otra materia auxilia mejor en la formación de una poética. ¿Ésta es también tu opinión?

GD | Lo es, con un retoque y una precisión. El primero: no creo ilustrar tanto como una poética. Cultivo, nada más, mi modo de escribir. La segunda: esas otras materias son, desde que nací, precisamente *lo* mío. Con el contenido de la pregunta estoy de acuerdo, y siempre repito con gusto que cuanto escribo nació bajo dos influencias esenciales: Paz y Eliot (seguidos de otras pocas influencias secundarias).

En resumen, lo que leo es lo que siempre leí. La poesía fue algo que durante más o menos una década cabalgó en mi rodilla derecha y luego salió corriendo, dejándome mojado y con un vicio: escribir.

FM | Leyendo entrevistas anteriores a ésta, es notable el modo como escapabas de las trampas mitificadoras del escritor, cómo rehúas la máscara literaria. Esto lo demuestran declaraciones como: “las características esenciales [del poeta] creo que son las mismas de siempre; poco admirables”; “la poesía me es indiferente”; “hasta de escribir obras decisivas e innovadoras alguien se aburre” etc. ¿Dirías que en lo literario reside, en gran parte, la ruina de la literatura?

GD | Rechazo la máscara literaria al igual que rechazo cualquier otra máscara. Es una cuestión de ética (si bien mi ética suele tener fundamentos estéticos).

Mucho antes de entrar en contacto –muy relativo– con escritores, tuve

tropiezos dolorosos con otra clase de máscara todavía más impune que la literatura: la máscara de científico. Encuentro excelente que una labor se perfile, se singularice por sí misma hasta el grado de que aun en ausencia de firma (detalle trivial) resulte inequívoco de quién es tal o cuál poema, o tal o cuál teoría. Es probable asimismo (tampoco forzoso) que el individuo capaz de tales logros sea un personaje fuera de lo común en múltiples aspectos. Ahora bien, esos aspectos no tienen por qué ser visibles si no se buscan ex profeso. Quiero decir que el cultivo de máscaras –disfraces– de gran artista o gran científico me parece una actividad nauseabunda. En especial, por supuesto, cuando el individuo es, como es casi la regla, un artista o científico insignificante.

Recuerdo con gran satisfacción a una muchacha que hace pocos meses, viéndome beber, comer y perder el tiempo en un bar, informada, en mala hora, de que yo era poeta, se negó rotundamente a aceptar este hecho, objetando casi con violencia que yo no lo parecía. Nunca he percibido tan a las claras cómo en el fondo... no lo soy.

Por lo demás, eso de que lo literario es la pérdida de la literatura, me entusiasma y voy a empezar a divulgarlo. La frase es ambigua, pero ahí está su encanto.

FM | ¿En qué se fundamenta, exactamente, tu descreimiento en la poesía como medio de conocimiento? Recuerdo que el argentino Aldo Pellegrini se refería a la poesía como una “mística de la realidad”. ¿Cómo considerar este descreimiento tuyo a la luz del Surrealismo?

GD | Estoy incurablemente saturado de una sola acepción: para mí, conocimiento significa únicamente “conocimiento fáctico científico-natural”. La poesía, de este modo, no sólo no es un modo de conocimiento, sino que, sencillamente, no tiene con el conocimiento nada que ver. Por supuesto, todo el mundo es libre de hacer intervenir en su conocimiento la poesía, la música, la contemplación, el erotismo y la aerofagia. Cosas todas –salvo quizá la primera– muy estimables. No me opongo. Simplemente, para mí, un concepto tan vasto deja de significar nada.

Lo de la “mística de la realidad” me gusta, aunque también me entristece, como todas las alusiones a lo místico, que pareció ser para mí, hace mucho, una presencia bastante cercana y vital, hasta que comprendí que, como ya Buda lo observó, explorar el misticismo teniendo familia es tan imposible como explorar el marxismo-leninismo teniendo uno que trabajar.

Pasando al Surrealismo, opino que produjo mucha pintura inapreciable. La desdicha, aquí, es que de pintura no sé nada. Las teorías surrealistas son simplezas; Breton, Éluard, Péret me parecen poetas muy pequeños –responsables también, inesperada pero indiscutiblemente, de

algunas (algunas) de las infinitas neo-cursilerías de este siglo, y que siguen vivísimas. Por fortuna, el Surrealismo, aun literario, abrió también puertas nuevas, sobre todo para los no ortodoxos: ideas turbias revelaron posibilidades que, quién más, quién menos, todos aprovechamos –yo el primero.

FM | Es indiscutible que lo burlesco, lo paródico, es uno de los elementos definidores de tu escritura. Pienso en Leónidas Lamborghini, cuando afirma que la parodia “es nuestra tragedia verdadera y, por lo tanto, tendría que ser nuestro arte verdaderamente serio”. ¿También lo consideras así?

GD | Una vez más, la frase me parece –más bien me suena– magnífica, si bien seguramente un examen atento la clitoridectomizaría.

Por mi parte, tengo suficientes causas inmediatas de sufrimiento en la vida diaria, como para buscar por añadidura tragedia en regiones alambicadas. Tal vez abordando la cuestión por el otro extremo consiga yo decir algo. Me refiero al tema de la “seriedad”, en el cual sí he pensado desde hace largo tiempo, aunque –desde luego– sin frutos apreciables.

Había publicado sólo mi primer libro cuando me enteré de que una egregia figura literaria lo censuraba por no lograr decidir si mi escritura era “seria” o no. Después de un leve desconcierto inicial, comprendí que lo problemático no estaba en mí, sino en las características de mucha gente.

La categoría “seriedad”, por cómoda que sea en el habla ordinaria, no tiene cola prensil, ni hondura ninguna. No tiene –diríamos... seriedad. Es algo que siempre se acobarda y encoge en cuanto lo miramos de frente. Ahora bien, es asimismo una típica pistola de juguete, de esas que echan un chorrito de agua –o de baba–, cuando quien maneja la palabra carece de existencia cabal: la gente que más impresiona.

FM | En un momento dado afirmas que César Vallejo es un poeta que desconoces. ¿Esto se debe a que la poesía te es indiferente o a que no encuentras esencialidad en la obra del poeta peruano? ¿Consideras correcta la inclusión de Vallejo entre los fundadores de la moderna poesía hispanoamericana?

GD | Si en la lejana temporada en que procuraba leer cuanta poesía me caía entre manos hubiese tenido a mi alcance algo de Vallejo, sin duda lo habría leído, desconozco con qué consecuencias –pues todavía no lo he hecho, y a estas alturas ya no estoy para descubrimientos literarios. Veo que siempre lo ponen entre los fundadores de la poesía hispanoamericana moderna y, desde mi ignorancia, lo acepto sin inconveniente.

Permítaseme referirme a otro gran nombre que acostumbra ser citado

acto seguido del de Vallejo. Me refiero a Neruda. En mis tiempos de juventud e interés leí los *20 poemas*, que me dejaron indiferente. De ahí pasé al *Canto general*, el cual a los pocos minutos lancé por la ventana. Así quedaron las cosas treinta años, hasta que, a petición mía, un joven amigo me señaló tres o cuatro poemas en ya no sé cuál *Residencia en la tierra*. Los leí y releí con atención. Eran buenos, sin lugar a dudas, pero bastaba con volver la página para recaer en el material indiferente habitual. Ya era yo vejisimo para estrenar nada y, así, el prestigio de Neruda es para mí un misterio que, por suerte, me da igual. Eso sí, aun renunciando a hacer juicios literarios, estoy convencido de que, sin su comunismo, ni Vallejo ni Neruda serían tan apreciados. (Ahora que me acuerdo, sí he leído algo de Vallejo: un artículo sobre Eric Satie, de un esnobismo risible.)

FM | Borges afirmó años atrás que “la literatura participa de la decadencia general de esta época”. Está claro que no le despertaba interés la literatura contemporánea. Ampliando la cuestión, recuerdo aquí las seis (que resultaron sólo cinco) proposiciones básicas de Italo Calvino como metas indispensables de la literatura, así como la condición de inevitabilidad defendida anteriormente por Wordsworth. ¿Qué te parece esencial, inevitable, en la literatura contemporánea?

GD | No creo en la declinación general de esta época. Hay declinaciones parcelares, como siempre las ha habido, sólo que ahora a escala planetaria, lo cual las torna más impresionantes. Algunas de esas declinaciones (sólo algunas, por suerte) las conozco en carne propia infinitamente mejor que la mayoría de quienes gustan de hablar de ellas como si estuviesen muy enterados de lo que se trata. Por otra parte, soy absolutamente pesimista y concuerdo con la Antigüedad en su conclusión de que conocer el porvenir sería el más temible de los dones que los dioses (si existieran) podrían hacerle a un hombre.

No obstante, como me agrada que las palabras preserven cierto jugo y cierta elasticidad (que permita darles palmadas sonoras en las nalgas), me es imposible aceptar que nuestra época esté en declinación general. Decir cosas así sólo es un modo barato de parecer profundo y sabio. Junto a inmensos horrores, en lo que ha durado mi vida se ha descubierto la ideología tripartita de los indoeuropeos y se ha empezado a explorar sus consecuencias, ha nacido la radioastronomía y se ha sintetizado la vitamina B₁₂, se ha establecido la deriva de los continentes, Bartók escribió medea docena de obras esenciales, se ha ahondado en el funcionamiento de los linfocitos, se han hallado los textos de Nag Hammadi, Needham ha escrito acerca de China, se analizan genes y la hipótesis nostrática se afianza... Me es imposible despreciar el sentido de los sustantivos al grado

de sostener que todo esto es “declinación” o que, simplemente, no cuenta. Y conste que múltiples declinaciones parciales y odiosas de nuestra época me han impedido a mí, ni más ni menos, participar con cuerpo y alma en más de uno de aquellos descubrimientos y trabajos –para lo cual, demostrablemente, estaba yo dotado mucho más que para hacer un poquito de literatura cada noche, luego de un día sin poder dedicarme a lo que prefiero.

Visto todo ello, simpatizo con Renan cuando declaraba que daría cualquier cosa por hojear el libro de ciencias de un escolar un siglo más tarde (o sea ahora). Confieso que, hoy, no me sorprendería en lo más mínimo recibir por respuesta: de aquí a cien años no habrá con vida, ni escolares ni nadie. En todo caso, preferiría tal respuesta a la que, hace apenas unos años, representaba una posibilidad: en el libro del escolar diría que en el Principio fue Mao. Tampoco subestimo el número de nuevos maos que irán a surgir en un siglo tan concurrido como el venidero –sí viene. En resumen, reitero la idea de que más vale ignorar, en general, lo que ocurrirá mañana. Esto, en cuanto al manual de ciencias del escolar. El manual de literatura me es indiferente.

Pasando al asunto de la inevitabilidad, sólo señalaré que, desde mi juventud, Kart Popper y otros me enseñaron que no hay nada inevitable en el curso de los asuntos humanos. Desde entonces no he encontrado motivo para cambiar esta opinión. Nada inevitable, aunque sí probabilidades abrumadoras: de que la literatura continúe siendo soporífera –por ejemplo.

Para mí, lo único que la literatura tiene de esencial es que, desde hace unos años y espero que, hasta mi fin, me sirve, como ya he dicho, para tener algo que escribir por las noches, desde que ciertas declinaciones personales, de orden económico, me impiden comprar libros interesantes y leerlos –no digamos escribirlos. Poesía no sé si escribo; literatura, cuando menos, me parece que sí.

MIGUEL GRINBERG

UNA MIRADA EN LAS VANGUARDIAS²⁷

FM | *Eco Contemporáneo* es de las revistas más consistentes en términos de contenido de su época. La opción por una pauta de ensayos, encuestas y manifiestos funcionó bien como complemento a la opción por un destaque a la poesía en las demás revistas. ¿Cómo surge *Eco Contemporáneo* y cuál es su repercusión internacional?

MG | Mi revista fue el resultado de una progresión de acontecimientos que fueron entrelazándose en mi vida a partir de 1957, cuando yo tenía 20 años. Cursaba el tercer año de la Facultad de Medicina de Buenos Aires y la vida universitaria de entonces bajo un gobierno militar era existencialmente chata y culturalmente mediocre: estaba políticamente escindida entre los dos antiperonismos de aquellos días, el católico y el comunista. Me refugiaba casi diariamente en el consumo de películas, especialmente cine-arte. De niño, mi madre me había inscripto en el Liceo Británico, y yo dominaba el idioma inglés. Leía como loco las revistas norteamericanas que conseguía en los quioscos de la calle Florida: *Time*, *Life*, *Newsweek*, *Look*. Fue así que me enteré de la aparición de la Generación Beat en USA y de los Angry Young Men en Gran Bretaña. Leía también *O Cruzeiro* de Brasil, *Ercilla* de Chile y *Bohemia* de Cuba. Era una fiebre: por fuera de la superficialidad comercial de la época sentí el nacimiento de algo nuevo. A través de la librería inglesa Pigmalion conseguí *On the Road* de Jack Kerouac y *Howl* de Allen Ginsberg. En 1958 largué la universidad y me puse a estudiar arte escénico en la escuela de la Sociedad Hebreaica. Una compañera me introdujo a la obra de Albert Camus: me aluciné con *El hombre rebelde*. Me involucré en el movimiento de teatro independiente, entonces potentísimo. En 1959 traduje unos poemas de Ginsberg y escribí a la editorial City Lights de San Francisco pidiendo permiso para publicarlos en revistas literarias. El propio poeta me contestó desde Tánger y nos hicimos amigos por correo. Empezaron a conocerse en la zona del Río de la Plata las películas de Ingmar Bergman. Avanzaba la Revolución Cubana. Los chinos invadieron el Tíbet. Descubrí a Pablo Neruda. Y escribí mis primeros poemas. Apareció luego la “Nouvelle Vague” del cine francés. Hubo dos eventos cruciales en 1960: el estreno de *La Dolce Vita* de Federico Fellini y hacia septiembre la eclosión de la Bossa Nova en Río de Janeiro. Mi querido amigo Zito decidió irse a Nueva York para estudiar en el Actor's Studio. Persiguiendo jóvenes actrices yo me

²⁷ Miguel Grinberg [Argentina, 1937-2022]. Entrevista realizada en 2009.

había hecho amigo de un talentoso escritor desconocido, Antonio Dal Masetto, también enamorado de la bossa brasileña. A fin de 1960 los dos pusimos el “pé na estrada” y pasamos la noche de Año Nuevo 1961 acampados en las Cataratas del Iguazú. Una semana después llegábamos a Rio de Janeiro: nos dieron alojamiento en la Casa do Estudante do Brasil, a corta distancia del aeropuerto Santos Dumont. Conocí a algunos poetas cariocas, entre ellos Walmir Ayala. Almorzaba por dos cruzeiros en O Calabouço (un restaurante estudiantil). Con permiso especial del delegado local fuimos los primeros que durmieron en una barraca en la playa de Paquetá. Después, permanecí tres meses anclado en la playa de Ipanema, enamorado de una pintora, carnaval incluido. Regresé a Buenos Aires alucinado, con libros de Drummond de Andrade y Clarice Lispector, y muchos discos. Había descubierto al movimiento Nadaísta de Colombia, a nuevos poetas peruanos, mantenía correspondencia con L. Ferlinghetti y LeRoi Jones. Trabé amistad con el maestro surrealista Aldo Pellegrini. Traté de publicar todos esos materiales en revistas de Buenos Aires, pero tanto las publicaciones “de izquierda” como “de derecha” manifestaban desprecio por las nuevas corrientes latinoamericanas. *Eco Contemporáneo* nació una noche de primavera en un bar junto al cine-arte Lorraine y frente al Teatro Municipal (avenida Corrientes) cuando junto a Dal Masetto y Juan Carlos De Brasi (un estudiante de filosofía) decidimos hacer nuestra propia revista. Apareció a fin de 1961.

FM | ¿Qué antecedentes de *Eco Contemporáneo* podrían ser localizados en la Argentina?

MG | No había nada parecido a lo que nosotros hicimos. Excepto dos grupos literarios que también habían sintonizado la frecuencia de la poesía “Beat” y que la tradujeron y publicaron en sus ediciones: *Aguaviva* (con los poetas Eduardo Romano, Susana Thénon y Alejandro Vignati) y *Airón* (con escritores como Leandro Katz, Eduardo Costa, Marta Teglia y Basilia Papastamatiu), publicaron la primera traducción de *Aullido*.

FM | Mencionaste el nombre de Aldo Pellegrini. Él y los demás poetas surrealistas. ¿Qué relación mantenías con esos poetas y sus revistas?

MG | Aldo era un ser excepcional, vivía poéticamente y me premió con su amistad durante las tertulias de los sábados por la mañana en la librería francesa Galatea. Allí confluían para conversar muchos poetas, en particular los adscriptos al grupo Poesía Buenos Aires, ya activos desde los años 50: Raúl Gustavo Aguirre, Rodolfo Alonso, Enrique Molina, Edgar Bailey... y muchos otros como Mario Trejo, Franco Mogni. Personalmente,

a mí no me atraía el surrealismo, por cuestiones ideológicas: no me interesaba Europa, sino América. Leí los manifiestos de Breton y sentí que repudiaba un mundo ajeno a mi naturaleza americana. Lo viví como algo de otro planeta. No obstante, Aldo me indicó lecturas cruciales, como Antonin Artaud o Arthur Rimbaud, que eran “iracundos” a su manera. En sus últimos años creó la Librería del Dragón en el centro de Buenos Aires, y yo lo visitaba con frecuencia. Su sector de poesía del mundo era sensacional. Surrealistas fueron nuestras conversaciones.

FM | El número inicial de *Eco Contemporáneo* es ya un fuerte ejemplo de la calidad de la revista y, sobre todo, de su conexión con los acontecimientos más importantes en todo el continente. Desde la encuesta sobre el ambiente político-ideológico latinoamericano, pasando por el relato de LeRoi Jones sobre su visita a Cuba, la declaración de los nadaístas sobre el Congreso de Escribanos Católicos, hasta el panorama de la poesía brasileña anotado por Walmir Ayala. El párrafo inicial del primer editorial declara: “América nunca fue América. No solamente porque no la dejaron desarrollarse, sino también porque siempre la tergiversaron.” Vamos a dar un salto en el tiempo y traer a los días de hoy esta afirmación. ¿Cuál es su actualidad?

MG | Querido poeta: hace 50 años nuestro destino continental estaba dando sus primeros brotes generacionales, como un jardín joven en medio de mausoleos y ruinas ideológicas. En el mismo momento en que nosotros encuadernábamos *Eco Contemporáneo* en todas las grandes ciudades de América Latina había jóvenes poetas que hacían lo mismo impulsados por la misma pasión, el mismo amor fraternal. A mitad de 1961 comenzamos a intercambiar revistas, cartas y poemas por correo. Sigue siendo totalmente actual (potenciado por la Internet) porque la confluencia de las Américas precisó siempre poesía, pero también arte, espiritualidad, ecología y – ahora mismo – una visión política y profética. Durante décadas fue una siembra artesanal. Hoy tenemos que fecundar las almas de pueblos ya maduros para la gran comunión americana. Es una boda de evolución revolucionaria y un amanecer de trascendencia colectiva.

FM | Recuerdo aquí el Movimiento Nueva Solidaridad y el I Encuentro Americano de Poetas (1964), que fue una iniciativa tuya. ¿Por qué ese encuentro se realizó en México y no en la Argentina, que hubiera sido una opción natural, considerando que es tu país y también donde se hacía la revista *Eco Contemporáneo*?

MG | *Eco Contemporáneo* nació como “revista interamericana”, no como

revista “argentina”. El gran puente entre el Norte y el Sur latino lo encarnaba en México la revista *El Corno Emplumado*. Cuando fundé el Movimiento Nueva Solidaridad en 1962 recibí más apoyos desde el exterior que de mi país. Julio Cortázar adhirió desde su exilio en Francia, así como lo hicieron Henry Miller y Thomas Merton desde Estados Unidos. México estaba a “medio camino” para todos. Y el poeta Efraín Huerta consiguió allá el Club de Periodistas como sede del Primer Encuentro. Mientras, en Buenos Aires estábamos bajo un régimen “de facto” después que el presidente Arturo Frondizi fue depuesto y detenido en la Isla de Martín García el 28 de marzo de 1962. Lo reemplazó un presidente títere pero mandaban los militares. Margaret Randall, Sergio Mondragón y Thelma Nava (de *Pájaro Cascabel*) lo organizaron maravillosamente. Yo soñaba y ellos concretaban los sueños. Poesía pura.

FM | He insistido junto a protagonistas de la época, a ejemplo de Margaret Randall, Jotamario Arbeláez, Juan Calzadilla y Ulises Estrella, respecto de las posibles conexiones entre surrealismo y *Beat Generation*. Inclusive indagando sobre la existencia o no, en los años 60, de lo que se podría identificar como una segunda vanguardia, considerando que la creación artística de la época no podría ser caracterizada como una expresión tardía del primer momento de las vanguardias. ¿Cuál es tu opinión al respecto?

MG | Personalmente no distingo conexiones entre surrealismo y generación beat durante la crucial década de los sesenta en América Latina. Tanto en las artes visuales como en la poesía hubo expresiones surrealistas reconocibles, pero meramente individuales, focales: no se constituyeron como un movimiento. Se trata de dos latitudes de la mente absolutamente singulares. Lo beat está empapado de jazz y de rock. El surrealismo trató de no ser arrastrado por la agonía de Europa. Lo beat es un ceremonial del Nuevo Mundo.

FM | Hubo grupos declaradamente surrealistas, a ejemplo de Mandrágora, en Chile, y *Refus global*, en Canadá. Y pensando en expresiones individuales (no hay otro modo de demostrar la grandeza estética de un poeta), el surrealismo en América Latina reveló poetas magníficos, empezando por los argentinos Enrique Molina y Francisco Madariaga. De cualquier manera, por lo que me dices me da la impresión de que consideras que la *Beat Generation* es el movimiento de mayor fuerza en nuestro continente, el más activo y renovador. ¿No es así?

MG | Hasta fines de los años 50 el surrealismo tuvo una presencia

poética vigorosa en nuestra zona del mundo. Pero al despuntar los años 60 la *Beat Generation* primero, y después el folk de Bob Dylan y casi enseguida el rock, marcaron otra actitud y otra sensibilidad. En ningún momento se trató de ser “beats” como los norteamericanos. El rock argentino surgió con personalidad propia. Creamos nuestra propia contracultura. Y no nos quedamos cristalizados en la poesía o la música, también incorporamos la ecología y la espiritualidad.

FM | De entre las cartas publicadas en *Eco Contemporáneo* # 4, destaco una de Sergio Mondragón que parece ser el resumen de una discusión contigo al respecto de la doble cara de la revolución, o de las relaciones entre conocimiento y revolución. Hay un trecho en que Mondragón sugiere lo que nitidamente sería un ardid, el hecho de que la revolución podría no pasar de un pretexto para generar la desorientación en términos existenciales. Cuéntame algo acerca del diálogo que entonces mantenías con Mondragón a este respecto.

MG | El impacto de la Nueva Solidaridad fue tan grande en Cuba que un año después del Encuentro en México la Casa de las Américas de La Habana nos invitó a ser Jurados del famoso premio literario de esa entidad (febrero 1965) presidida por Haydeé Santamaría, figura de la Revolución. Fuimos Allen Ginsberg, el venezolano Edmundo Aray del Techo de la Ballena, el nadaísta Elmo Valencia y el anti-poeta chileno Nicanor Parra. Ginsberg llevó sus discos de Bob Dylan y yo los de Los Beatles, los primeros que entraron a la isla. Una tarde, Haydeé me mostró una carta que le había enviado la *crème* de los poetas comunistas de la Argentina. Me preguntó: “¿Son amigos tuyos?” Repasé los nombres y respondí: “Los conozco de vista, nada más.” El texto repudiaba mi presencia en Cuba, sosteniendo que yo “no era representativo”. Y tenían razón: sostuve que yo soy un poeta profético y libertario, sólo represento la revolución de los corazones, al diablo con la ideología. Le devolví la carta a la heroína de la Sierra Maestra. La rompió en cuatro y la tiró a un canasto. En la época, los poetas y prosistas de la Casa de las Américas traducían a los beat y los publicaban en el suplemento literario del diario *Lunes de Revolución*, mientras se peleaban con los estalinistas de la Unión de Escritores presidida por Nicolás Guillén. Recuerdo mi última reunión con Mondragón (actual experto en budismo) hace un año en Buenos Aires, junto a Mario Pellegrini (editor, hijo de Aldo) y Leandro Katz. Brindamos con buen vino y celebramos el revolucionario acto de seguir vivos.

FM | ¿Con qué intensidad y frecuencia el Brasil participaba de un escenario ocupado por revistas tan expresivas como: *Eco Contemporáneo*, *El*

Corno Emplumado, Rayado sobre el Techo, Nadaísmo, Yugen, El Pez y la Serpiente, Pucuna etc.?

MG | Un día recibí el texto *Fronteras y dimensiones del grito* donde Claudio Willer citaba ampliamente un manifiesto de Ginsberg que traduje y publiqué en el número 5 de *Eco Contemporáneo*. Entablé con él una amistad que sigue hasta estos días. A la distancia, recuerdo que *El Corno* se esforzó en publicar poesía brasileña. En febrero de 1964 pensábamos hacer el Segundo Encuentro en Rio de Janeiro con apoyo de los poetas locales, la embajada argentina (donde trabajaba el poeta Alejandro Vignati, a esa altura incorporado a nuestro grupo) y la Unión Nacional de Estudiantes. Pero cuando en abril vi en el *New York Times* la foto del predio incendiado de la UNE después del golpe militar, supe que en el Cono Sur venían tiempos difíciles. *Eco Contemporáneo* dejó de ser una revista literaria y pasó a documentar el pensamiento transformacional. Brasil no participó mucho de todo eso. Después, entre 1982 (me casé con una brasileña nacida en Petrópolis) y 2007, viví parcialmente en Campinas y la historia fue diferente, pero en torno de la ecología social (fui un protagonista de la ECO 92 en Río).

FM | El libro de Willer se llama *Anotações para um apocalipse* (1964). El título que mencionas es el del manifiesto que integra la edición. ¿Cómo comprendes la ausencia reincidente del Brasil en un panorama cultural latinoamericano?

MG | No puedo hablar de Latinoamérica en general, salvo que los hispanoamericanos tienen dificultad para sintonizar el idioma portugués. Pero puedo asegurar que Brasil estuvo y está muy presente en la Argentina, a partir de la Bossa Nova y la MPB. Los nombres de Carlos Drummond de Andrade, Thiago de Mello, Vinicius de Moraes, Manuel Bandeira o Joao Cabral de Mello Neto, siempre tuvieron eco en nuestras revistas literarias. Aunque por cierto la difusión poética nunca fue masiva. El copyright de la nula difusión poética brasileña en las capitales del Sur hispanohablante es exclusividad de los agregados culturales de las Embajadas del Brasil.

FM | ¿Qué llevó al final de *Eco Contemporáneo*? ¿Cuándo y por qué la revista dejó de circular?

MG | Terminó el ciclo de los Sesenta después de la Masacre de Tlatelolco (2 de octubre de 1968) que *El Corno* condenó y que obligó a Margaret Randall a buscar asilo en Cuba con sus tres hijos. Anne Mette Nielsen y Nicolénka Beltrán filmaron en 2005 un espléndido documental

sobre aquella historia nuestra de los '60. Yo paré de publicar *Eco Contemporáneo* en 1969 y comencé de inmediato la revista *Contracultura* con Antonio Das Mortes en las portadas. Después edité una revista de cine y comencé a hacer programas de Rock por radio, hasta empezar la edición de la revista *Mutantia* en los '80 donde traduje a Willer, a Luiz Carlos Maciel, a Artur da Távola y a otros pensadores brasileños. Ahora estoy compilando, era hora, un libro sobre el Movimiento Nueva Solidaridad. Los manifiestos de la Generación Beat ya los publiqué en un libro titulado *Beat Days*. La plataforma contracultural argentina está registrada en mi libro *La Generación 'V'*, Mi historia del rock argentino está contada en el libro *Cómo vino la mano* que ya va por la 4ª edición. Hoy no publico revistas sino una docena de blogs.

RODRIGO PESÁNTEZ-RODAS

EL ECUADOR DE LAS LUCES²⁸

FM | Gracias a la poesía el hombre puede retornar a las fuentes de su concepción original, al conocimiento de su propio e inagotable origen. En tal proposición radica la dimensión que origina la invención poética, sus riquezas formales, la verdadera joya de la imaginación. ¿Qué busca tu poesía, a través de su diálogo con el mundo? ¿Qué asuntos creen resolver las palabras a través de tus versos?

RPR | Mis vivencias y mis testimonios directos o referenciales, es decir, mi subconsciente y mi consciente. Lo que traje desde antes de ser en la memoria colectiva y lo que me tocó presenciar o heredar como parte de un ser individual. Mis versos o las palabras que configuran mis versos no acreditan ni resuelven nada. Son huellas del camino que vamos haciendo en compañía de uno mismo y de los demás.

FM | Recuerdo una entrevista con Lawrence Ferlinghetti, en que el poeta estadounidense observa que hace tiempo que los escritores o los pintores de su país no hacen “declaración social o política importante”. Creo que lo vital en la declaración de un artista radica en su contenido estético y no en su importancia social o política. Me parece algo evidente. Ernst Jünger defiende que “el artista es ante todo responsable ante su obra y no ante tal o cual orientación política”, concluyendo que, “para él, es una necesidad ser egoísta”. ¿Estás de acuerdo con Jünger cuando dice que “en primer lugar está el hombre, y su ambiente viene después”? Si así fuera, ¿no te parece que hay una eterna confusión en esa discusión en torno a la responsabilidad del escritor y el destino de la poesía?

RPR | Si la poesía es vivencia o testimonio del mundo de cada escritor y de su entorno sociológico, su rasgo político es evidente, mas no tiene porqué vincularse de manera incondicional a la creación estética. Debemos ser responsables y solidarios con el tiempo que nos tocó vivir y con el ser universal, sin caer en los surcos fanáticos o polarizantes. El destino de la poesía debe estar y ha estado siempre en manos de los poetas. La atmósfera política no se configura en nuestras manos, pero podemos ayudar a vislumbrar los esquemas de una justicia social sin banderas.

FM. En Tus lecturas de Huidobro, dice el venezolano Guillermo Sucre que allí “el fracaso es estético en la medida en que es también existencial:

²⁸ Rodrigo Pesántez-Rodas [Ecuador, 1937-2020]. Entrevista realizada en 1985.

no es posible suprimir el acaso, ni la muerte”. Dice también que “la poesía está ligada a la búsqueda de lo que no se podrá encontrar”, que la poesía es una imposibilidad. A tu modo de ver, ¿cuál es el verdadero ámbito de la poesía?

RPR | La poesía no tiene ámbito, es parte del espacio, presencia tangible del cosmos, por lo tanto, es configuración ilímite dentro del límite de la palabra.

FM | En *Corriente alterna* (1967), dijo Octavio Paz que “la crítica es el punto débil de la literatura hispanoamericana”, a pesar de que ya destacase en aquella ocasión los primeros momentos del venezolano Guillermo Sucre, que después escribiría un libro fundamental como *La máscara, la transparencia* (1975). Tienes una intensa actividad crítica. ¿Qué buscas en tal aventura y cuál es el diálogo posible (además de la afirmación de una diferencia) entre poesía y crítica, tanto en el Ecuador como en toda América hispana?

RPR | Todo poeta es un crítico y en todo crítico hay un poeta no desarrollado (hablamos en términos relativos). Las dos esferas: creación e interpretación no son sino el anverso y reverso de un mismo mundo estético. El poeta crea, el crítico recrea y en ese aparente juego de imagen están conjugados los mismos elementos asociativos y discursivos con que trabajan el uno y el otro. Posiblemente Octavio Paz en su libro *Corriente alterna*, al decir que la crítica es el punto débil de la literatura hispanoamericana, lo hace desde el punto de vista comparativo y lo que es más en relación con una crítica científica como en los norteamericanos, los rusos o los europeos. Por supuesto que a nosotros nos falta el rigor formal e nos sobra la generosidad conceptual. En mis últimos libros, sobre todo en mis estudios sobre el Modernismo y el Vanguardismo poético en el Ecuador, he tratado de someterme al rigor de los planos lingüísticos, sin desdeñar, desde luego el horizonte estilístico que en gran parte configura la mágica atmósfera de la creación.

FM | Hablemos un poco de Hugo Mayo (1895-1988). Aunque poemas suyos han sido incluidos en la antología *Índice de la nueva poesía americana* (1926), organizada por Alberto Hidalgo, Vicente Huidobro y Jorge Luis Borges, no encontramos referencia a este poeta en algunos destacados estudios acerca el agitado período de las vanguardias literarias hispanoamericanas. A título de ejemplo, observo que tanto Hugo J. Verani (*Las vanguardias literarias en Hispanoamérica*, 1986) como Nelson Osorio Tejada (*Manifiestos, proclamas y polémicas de la vanguardia literaria*

hispanoamericana, 1988) no mencionan a Hugo Mayo ni tampoco su aclamada aventura editorial con la revista *Motocicleta*. Con todo, sabemos que él inaugura el movimiento de vanguardia en el Ecuador. El hecho de que su obra sólo haya sido reunida en libro en los años 1970, ¿habría sido el único obstáculo para el reconocimiento de su importancia?

RPR | Sobre Hugo Mayo y su gran silencio continental pese a su valor literario, hay dos razones; primeramente, la no publicación de sus poemas dentro de un libro a su debido tiempo, y la falta de críticos o estudiosos de su obra. Tuvo que esperarse mi llegada para que los dos obstáculos desaparecieran. En 1976, logramos hacer que se publique su primer libro, *Poemas de Hugo Mayo*, en la editorial de la Casa de la Cultura Ecuatoriana, Núcleo del Guayas, cuando nos desempeñábamos como Subdirector de la Sección de Literatura, es decir cuando el poeta pasaba los 80 años de edad y su horizonte estético estaba casi perdiéndose en la complejidad de las nuevas modas literarias. Hicimos una buena selección de su poesía de diferentes tiempos y estilos y el libro empezó a correr, a tal punto que dos estudiosos del fenómeno literario de la vanguardia en especial y de la literatura en general dan noticias de ello. En *Manual de la literatura latinoamericana* de Isaías Peña (Bogotá: Educar Editores, 1990), y Mihai Grunfeld, profesor de Vassar Collage en Nueva Cork en su libro *Antología de la poesía latinoamericana de vanguardia* (Madrid: Edición Hiperión, 1997), hablan de Hugo Mayo y seleccionan poesía del libro a que hacemos mención. Seis años antes publicamos un libro titulado *Siete poetas del Ecuador*, donde incluíamos a Hugo Mayo con un estudio y una buena selección de su poesía. El libro fue distribuido casi íntegramente en USA. Así abordamos el conocimiento y difusión de su obra que hoy ha despertado heroicamente.

FM | Siguiendo con Hugo Mayo, me gustaría saber por qué relacionas el Surrealismo con una “poesía de entretenimiento” y cuáles, de hecho, son las conexiones entre Hugo Mayo y el Surrealismo.

RPR | Hugo Mayo no fue surrealista, se vincula en su primera etapa con el Dadaísmo y por supuesto, entre Tristán Tzara creador de éste y André Breton del otro, hay diferencias notables en la manera de manejar el lenguaje. El Dadaísmo fue ruptura y no creación, actitud iconoclasta no solamente en la literatura sino a nivel de otras manifestaciones artísticas; el Surrealismo, se aprovechó de los procesos oníricos y de la apertura que dio al subconsciente Freud para elevar nuevos horizontes en la concepción del hecho poético. Todos estos movimientos fueron vanguardistas.

FM | Gran parte de la crítica considera a Jorge Carrera Andrade (1903-1976) como uno de los más importantes poetas hispanoamericanos del posmodernismo. Sin embargo, en tu libro *Modernismo y postmodernismo en la poesía ecuatoriana* (1995), observas que hay más “garra y sustancia” en Alfredo Gangotena (1904-1944), así como “más estilo” en Gonzalo Moscoso Escudero (1903-1971), aunque haya en Carrera Andrade “más variabilidad de esquemas”. Este múltiple tratamiento acabó propiciando grandes fallas, a ejemplo de lo que también ocurriera con Pablo Neruda. A tu ver, fallas que se producen en el propio acto de creación, a lo que agregó también las fallas de recepción, cuando la multiplicidad de recursos impera sobre a calidad de utilización de los mismos. De cualquier manera, ¿qué perjuicios trajo este aspecto a la poesía de Carrera Andrade y qué otros rasgos comunes podemos encontrar entre este poeta y el autor de *Canto general*?

RPR | Indudablemente que Carrera Andrade es uno de nuestros más altos poetas surgidos después del Modernismo en el Ecuador y pienso que su obra cimentó en gran parte el prestigio de la poesía hispanoamericana en los últimos 50 años. Pero Alfredo Gangotena y Gonzalo Escudero están a la misma altura y quizás Gangotena le supera en fuerza y magia telúrica. Pero, no caminaron, no fueron difundidos, no se enrolaron dentro del contexto poético hispanoamericano como Carrera Andrade y de allí la diferencia en el tratamiento. Me ratifico que Escudero es un maestro en la oportuna y original manera en manejar el lenguaje como estilo.

FM | Según Carrera Andrade, el franquismo perjudicó mucho las relaciones entre España y la América hispana. En carta que te escribió en 1969 declara: “Casi todos los escritores de nuestra América tomaron posición a favor de la República, motivo por el cual no tienen entrada sus obras ahora”. Con todo, incluso hoy es prácticamente nulo el diálogo entre poetas españoles e hispanoamericanos, a pesar de los esfuerzos de un crítico como el español Jorge Rodríguez Padrón, quien advierte que no habrá “lectura de la diferencia” mientras no haya diálogo. Entonces, te pregunto primero sobre la justificación de que la falta de diálogo entre España y la América hispana haya sido determinada por el franquismo. Y seguidamente, me gustaría saber tu opinión sobre un posible inventario de pérdidas debidas a esa ausencia de diálogo.

RPR | En la carta a que haces referencia escrita por Carrera Andrade, en verdad corresponde a ese lapso histórico que vivió España. La censura impuesta por Franco fue cruel para el ámbito cultural y literario de entonces. Ningún escritor que tomó parte a favor de la República, podía

entrar con su obra en España. Además, la narrativa tuvo mayor acogida que otro género literario por las editoriales de la península. Luego, nuestra condición de ser tercer mundistas, pesa mucho en la apertura cultural. Recuerdo que Vicente Aleixandre, gran poeta, gran lector y buen amigo mío, en nuestros diálogos hogareños, apenas solía mencionar a Carrera Andrade y alguna que otra referencia bibliográfica. En las universidades españolas, algunos profesores y no pocos alumnos no saben ni siquiera dónde queda nuestro país. Algo hice por difundir lo nuestro en poesía cuando dicté seminarios y charlas en las universidades de Madrid, Pamplona y Sevilla. Te voy a dar un ejemplo de los tantos para confirmarte mi aseveración. El Dr. José María Valverde, catedrático de Estética de la Universidad de Barcelona, España, en su monumental obra *Historia de la literatura universal* (10 tomos, Editorial Planeta, Barcelona, 1985), escrita a dúo con el Dr. Martín de Riquer, catedrático de Literaturas Románicas de la misma Universidad, en el vol. #7 [pg. 486] dice textualmente: “Mientras la novela de la naturaleza y del indio se abría paso difícilmente en la novela *Cumandá* del colombiano Juan León Mera (1832-1894)”. Esto es mala fe, es ignorancia supina. Don Juan León Mera, ecuatoriano de Ambato, cuna también de Juan Montalvo, uno de los más grandes ensayistas de Hispanoamérica en el siglo XIX y a quien estos ilustres catedráticos universitarios le ignoran olímpicamente; decíamos que Juan León Mera logró fama antes que en el Ecuador en España, gracias a don Juan Valera quien acogió sus escritos con deleite y sagaz visión crítica y quien honró copiosamente con una relación epistolar a nuestro novelista que además fue el Primer Presidente de la Real Academia de la Lengua, capítulo Ecuador.

FM | Preguntado sobre dónde se escribe la mejor literatura del mundo actualmente, dijo George Steiner que en el este europeo y en América latina, justificando su respuesta en que “la gran literatura, el gran pensamiento, florece bajo presión”, y agregando que “pensar es un asunto solitario, canceroso, autista, loco; ser capaz de concentrarse profundamente, interiormente”. A lo que parece, el reconocimiento de esa literatura se define todavía por su abordaje fantástico, excepto por Octavio Paz, cuya actuación es muy definida en torno de la ensayística y de su proyección política, por así decirlo. Ningún gran poeta latinoamericano –pienso en Gonzalo Rojas, Vicente Gerbasi, Pablo Antonio Cuadra, Roberto Juarroz, César Dávila Andrade, Carlos Germán Belli, José Kozer– ha alcanzado una posición de reconocimiento internacional pautaada por su propia obra. ¿La obra en sí todavía define el prestigio de un autor?

RPR | Así es, una gran parte de la mejor literatura del siglo XX en sus últimas décadas se ha dado en América Latina. Obras como las de Juan Rufo, Borges, García Márquez, Onetti, Cortázar, Vargas Llosa o Roa Bastos con testimonios de aperturas hacia la universalización del espacio creativo por encima de las barreras del lenguaje. En poesía el camino ha sido diferente. Es un género en primer término, menos comercial y por ende las editoriales, poco hacen por difundirla y cuando se han interesado en ella, no ha sido en razón de las excelencias de la obra sino de las conexiones o ubicaciones extraliterarias del autor. Pienso que Ernesto Cardenal es un buen poeta, si se quiere, un gran poeta, pero su prestigio se debe a coyunturas de otra índole, tal vez políticas. Pienso que en esa altura están Vicente Gerbasi, Carlos Germán Belli o nuestro César Dávila Andrade y que sin embargo no gozan del reconocimiento continental que merecen. El hecho de que no se lo dieron el Nobel de Literatura a Jorge Luis Borges y no se haya dado todavía a ningún escritor brasileño teniendo más de uno de garra universal en poesía y narrativa reafirma la idea de que el “prestigio” a veces no se sienta ni asienta sobre bases intrínsecas sino coyunturales. Y al decir prestigio entre comillas hablamos de reconocimientos oficiales. Nada más. La obra sólida a la larga trasciende y permanece. Vallejo, el peruano de los *Heraldos negros* vivirá más tiempo en el espacio y en el tiempo que Neruda.

FM | Creo que establecemos una gran confusión cuando entendemos que el sentido es forma. Se presume que el mensaje, al ser considerado esencialmente forma, no tiene por qué aspirar a cualquier otro sentido que no sea meramente estructural. Éste me parece uno de los grandes sofismas de nuestro tiempo, responsable de la elocuencia del discurso (vacío) de la propaganda y del surgimiento de algunas anomalías, como el concretismo brasileño o esa corriente neobarroca que se irradia a partir del Uruguay y de la Argentina y que contamina, en el Brasil, justamente a los herederos del concretismo. La discusión actual en torno a la forma tiene muy poco que ver con la utilización de metros y ritmos clásicos. El recurso fue convertido en esencia. La obra de un poeta como César Dávila Andrade, por ejemplo, aniquila los equívocos aquí apuntados. Fue totalizadora, a ejemplo de la poesía de José Lezama Lima, sin preocuparse por las restricciones de cualquier orden, de fondo o de forma, recobrando los plenos poderes de la especie humana. ¿Qué te parece hoy, finalmente, esa recurrente distracción en torno de la relación dialéctica entre sentido y forma?

RPR | No se puede hablar de dos elementos en la obra poética. Si el lenguaje como forma de expresión comunica, la idea se vuelve recipiente a

la vez y se unifica en la vertiente piramidal de los sentidos. Además, el poeta no escoge ni los metros ni los ritmos. La poesía viene con su propia indumentaria. De allí que estrofas de verso abierto o estructuras ancestrales (sonetos, por ejemplo) nada tienen que ver en el acto poético. Lo que sí hay que evitar es la difamación del género so pretexto de innovaciones del lenguaje. Tanto en Dávila Andrade como en Lezama Lima, la poesía asoma, aunque por diferentes andariveles, pero asoma y esto es lo que perdura.

FM | Una nota de prensa sobre la *Antología cósmica de la poesía del Ecuador* (1997) dice que el libro, por su difusión a partir de México, donde fue editado, debe contribuir a que los poetas ecuatorianos no permanezcan inéditos. Años atrás, en uno de esos encuentros de escritores, Jorge Enrique Adoum atribuyó responsabilidad a países como México, Argentina y Brasil por el estado de desprestigio de la literatura latinoamericana ante el mundo. Pienso en un país intensamente activo en el barullero período de las vanguardias, como fue la República Dominicana. Fundamentales contribuciones vinieron de Nicaragua, de Cuba, de Ecuador, de Perú etc. Actualmente enumeramos expresiones poéticas en varios países, Javier Sologuren, Alvaro Mutis, Ludwig Zeller, Roberto Echavarren, Pedro Shimose. No discuto aquí tu idea de una “poesía cósmica”, que me parece una segmentación algo discursiva en relación con el gran avance estético propiciado por la poesía hispanoamericana. Lo que me gustaría poner en discusión es la responsabilidad de esos países (Argentina, Brasil, México) en el destino cultural de resto de América Latina. ¿Qué opinas a este respecto?

RPR | La falta de conocimiento de nuestra poesía –de la ecuatoriana– no está dada por culpa de otros países sino por culpa nuestra. Algo dejé clarificado sobre este aspecto en otra respuesta. A través de la *Antología de la poesía cósmica*, hecha gracias al esfuerzo y solidaridad de ese genuino mecenas que es Fredo Arias de la Canal ha servido para que muchos países nos conozcan y muchos estudiosos nos lean. De este viaje editorial iniciado en México he podido darme cuenta de la aceptación que ha tenido nuestra poesía en sitios muy distantes y gustos tan divergentes como en USA, Cuba, España, Argentina, Brasil etc. Nos faltó difusión, nos faltó empuje editorial. Desde la presentación de la antología hasta su selección impactaron. Vino la lectura, la relectura y el criterio. Hoy te puedo afirmar que nuestro ámbito poético ya no estará circunscrito a uno o dos poetas, sino a un registro de nombres mucho más auténtico por auténticos creadores. Lo de Cósmico pienso que no influye en la lectura. Son arquetipos ufanados y extraídos por quienes como Fredo y como yo

pensamos que el cosmos y su energía encauzan todas nuestras actividades por más íntimas o secretas.

FM | En una carta dirigida en septiembre de 1965 a Juan Liscano, cuando éste dirigía la revista venezolana *Zona Franca*, Jorge Carrera Andrade manifestaba su esperanza de que América “culminará, un día, en la unión y en la libertad”. Bien sabemos que América ha sido escenario de las más brutales modalidades de degeneración cultural, y que las señales de resistencia no indican exactamente una visión optimista del futuro. ¿Qué piensas acerca de algo como el MERCOSUR?

RPR | Creo en la Unidad de América, sobre todo en aquella en donde las pequeñas diferencias nos unen cada día más. Creo en la universalidad del hombre en su búsqueda de paz y solidaridad. La unión no se afianza en los nombres o membretes, sino en la cultura de una sociedad hecha para servir al hombre y no el hombre sirviente de una sociedad.

EUGENIO MONTEJO

ANOTACIONES DE LA PERMANENCIA DEL CANTO²⁹

FM | Blas Coll declara que “mejor llegaría a expresarse lo que se guiase por el lenguaje de los pájaros, y fuese del sonido a la idea, y no de la idea al sonido siguiendo las volteretas trapaceras de la lógica”, mientras que Américo Ferrari, en un ensayo sobre tu poesía, afirma que “el poema construye su forma en sus significados a medida que se va haciendo”. ¿Cómo te toca la poesía?

EM | Mi acercamiento al poema ocurre por la vía de las imágenes, que es el lenguaje natural de lo afectivo, de lo anterior al raciocinio. Los sentidos siempre nos hablan por imágenes. A partir de un breve núcleo se desarrolla la forma del poema. Todo cuanto en él pueda desplegarse más tarde en ritmo, tono, significados etc., parte de una imagen primera que no siempre se nos muestra nítidamente. No comparto la inclinación que lleva a privilegiar el lado puramente intelectual del arte, la frialdad de una combinatoria silogística. La destreza técnica del oficio es sin duda indispensable, pero a fin de cuentas sólo “lo afectivo es lo efectivo”.

FM | Según el poeta chileno Hernán Lavín Cerda, la escritura poética sería una “infinita red de intertextualidad. Nuestros textos, todos los textos del mundo, establecen coordenadas y dialogan entre sí”. En medio de este diálogo de esencialidades, ¿podríamos destacar en tu poesía algunos autores con los cuales ella estaría más intensamente relacionada?

EM | Creo que un poema en verdad dialoga en muy diversos sentidos, no sólo con otros poemas que gravitan en nuestra memoria, sino además con diferentes estados de habla que también nos determinan, aunque éstos últimos puedan o no estar respaldados por el prestigio literario. En vez de “redes de intertextualidades”, preferiría hablar más simplemente de “familias verbales”, con las cuales imagino que ocurre lo mismo que con los grupos sanguíneos en el campo biológico. Es decir, existen muchas obras que con sinceridad admiramos pero que pertenecen, por decirlo así, a una sangre distinta. No podríamos asimilarlas sin riesgo. Algo de la mía se emparenta con los clásicos castellanos, en especial Fray Luis y Quevedo. En mis inicios está Vallejo, o más precisamente lo que hay de Quevedo en Vallejo. Más tarde la búsqueda del tono americano tal como creo percibirlo, entre otros, en el primer Pellicer, en Bandeira, Murilo, junto a obras afines como la de Supervielle, por ejemplo. Hay poetas que sólo

²⁹ Eugenio Montejo [Venezuela, 1938-2008]. Entrevista realizada en 1989.

conozco a través de traducciones y sin embargo los siento próximos; el sueco Ekelöf, el checo Holand, el rumano Blaga. Claro está que la aproximación ocurre no tanto con poetas sino con algunos poemas, con familias verbales de hacernos vislumbrar algo de nuestra identidad, o de lo que creamos que ella sea.

FM | En un ensayo datado en 1981, Francisco Rivera te sitúa como “un poeta de lo actual que viene de tiempos muy remotos y que a esos tiempos quiere regresar”, y caracteriza tu poesía como una “poesía cósmica”. ¿Estás de acuerdo? ¿Aceptas como válido ese tipo de caracterizaciones de la poesía? (Pienso en la poesía como resurrección del tiempo y fuente inagotable de cosmogonías y epifanías.)

EM | La búsqueda del tono americano a que me referí antes se relaciona con la formulación mítica del pensamiento poético. La magia del mito como historia verdadera constituye un elemento fundamental del arte de nuestro continente. A la misión atribuida al poeta por Mallarmé de purificar las palabras de la tribu, misión honrosa y noble por sí misma, hemos de añadir otra, menos divulgada pero muy nuestra puesto que proviene de los precolombinos. Ellos definían al poeta como aquél que, al hablar, hace que las cosas se pongan de pie. Esto último es imposible sin la fuerza mítica de la palabra. Por lo demás, creo que el legado de símbolos y presencias arcaicas que junto con otros forman las raíces de nuestra tradición, para conservar su perenne vigencia han de ser reformulados a partir de la experiencia concreta de cada creador y de las relaciones con los datos de su tiempo.

FM | Si, como nos dice Octavio Paz, “las palabras del poeta son una trasgresión del habla de su tiempo y de su gente”, ¿podríamos entonces concebir la creación poética como ligada a la idea de restauración?

EM | Admiro la reflexión esclarecedora de Paz sobre el fenómeno poético. Es a menudo una visión de la poesía *desde dentro*, capaz de poner en relación las ideas sobre el hecho lírico con su propia experiencia creadora. La palabra poética cumple en verdad una trasgresión, procura ser “arena y no aceite en el mecanismo del mundo”, como dice Gunter Eich. Ante el uso de un habla devaluada, tal como la imponen en nuestra hora los códigos publicitarios, la trivialidad periodística etc., su poder trasgresor concreta una vigilancia ética del lenguaje. La idea de restauración a que Ud. se refiere estaría así vinculada al intento de devolverle a la palabra su lugar preeminente. En este sentido puede hablarse de la poesía como la última religión que nos queda.

FM | ¿Cuáles son los reflejos de la escritura de Blas Coll (ese doble tuyo que defiende aquello que José Balza llama “carnalidad idiomática”) en tu poesía?

EM | En *El cuaderno de Blas Coll* aparece una serie de opiniones acerca del lenguaje en general y de nuestra lengua en particular que forman parte de la invención del personaje. Se trata de un viejo tipógrafo, políglota algo loco, cuyas ideas extravagantes no coinciden por supuesto con las mías. Como personaje, Coll se halla tan distante de mí como pueden estar de un novelista o de un dramaturgo sus propios caracteres. La obsesión principal de Blas Coll consiste en suponer que nuestra lengua, por el influjo del Cristianismo durante su consolidación, encarna cierta propensión a la penitencia. Según él, su sistema procura abolir en todo trance el espíritu libre de las lenguas paganas, por ello reproduce una inconsciente búsqueda de castigo, que él cree identificar en la extensión de las palabras y en la poca ligereza de algunas estructuras. De este supuesto nacen las demás divagaciones del personaje. En el libro me valgo del humor para tomar distancia del heterónimo. En cuanto a los reflejos de sus cavilaciones en mi poesía, solo podría suponerlos en el plano artesanal de la escritura, es decir, en la búsqueda de una precisión lo más leve posible que nos permita obviar las fórmulas rígidas del idioma. Pero esta preocupación tiene larga antecedencia en castellano. Entre otros, la encontramos en Góngora, y modernamente en Borges e en nuestro Ramos Sucre.

FM | Has escrito algunos libros de ensayos. Recuerdo aquí algo que dijo otro poeta venezolano, Rafael Cadenas, respecto a que las formas literarias reducen el peso de las palabras, “entonces hay que salir de ellas –esclarece Cadenas– y escribir para decir lo que se tiene que decir, limitándose a emplear con respeto el lenguaje, sin pretender hacer obras de arte; o sea, solamente la humildad puede salvar la expresión del equívoco que acompaña, desgraciadamente, a la pobre literatura, el equívoco de ser seria y al mismo tiempo no serlo, porque algo inherente a ella la invalida...”. Al pasar de la poesía al ensayo, ¿lo haces movido por esas preocupaciones de Cadenas?

EM | No he escrito ensayos en el sentido cabal de la palabra. De tanto en tanto suelo escribir comentarios a propósito de algunas obras, tratando de esclarecer lo que encuentro en ellas de sugestivo en términos de simpatía o de desacuerdo. Mi aproximación a la escritura ensayística, en todo caso, no obedece a una neutralidad profesional ni cuenta con un

mismo motivo para todas las ocasiones. En fin, para emprenderla necesito sentirme atraído por los datos humanos y literarios que perciba en una obra, y sobre todo por lo que me parezca vigente y poco resaltado de su tentativa.

FM | ¿Se debe buscar la explicación de una obra en quien la produjo, o no crees que sea posible una analogía convergente entre autor y obra? La escritura, al tener su verdadero lugar en la lectura, ¿solamente se definiría entonces al suprimir la figura del autor?

EM | La supresión de la figura del autor corresponde a un credo deshumanizado que no es de mi simpatía. Creo en la proyección de la vida en la obra y viceversa. Por supuesto, los modos como opera esta proyección suelen variar de un creador a otro, y a veces en un mismo creador a lo largo de su existencia, pero la palabra siempre ha de respaldarse con la vida. El título puesto por Ungaretti al conjunto de su obra lírica dice mucho al respecto: *Vita d'un uomo*. Por lo demás conviene tomar en cuenta que la poesía es anterior a la era alfabética y seguramente la sobrevivirá. No es por tanto la lectura su *verdadero* lugar sino la memoria colectiva. Y la memoria en todo tiempo sólo privilegia la esperanza de la vida.

FM | Venezuela ha dado grandes poetas en todos los tiempos: José Antonio Ramos Sucre, Vicente Gerbasí, Juan Liscano, Juan Sánchez Peláez, Rafael Cadenas, Alfredo Silva Estrada, Juan Calzadilla, Eugenio Montejo, entre muchos otros. Recuerdo inclusive una entrevista con Vicente Gerbasí, en la cual él declara que en Venezuela existe “el mayor movimiento poético de América Latina”. Con todo, esos escritores jamás fueron reconocidos a nivel internacional. Sus antologías publicadas en México y en el Brasil, y algunos libros de Alfredo Silva Estrada editados en Francia y en Bélgica, obran como alentadoras excepciones. En cierta ocasión, Juan Liscano culpó a las misiones diplomáticas culturales y a las entidades burocráticas oficiales por esa falta de internacionalización de la poesía venezolana. ¿Cuál es tu opinión al respecto?

EM | Ante todo, su calificación del grupo de poetas donde me incluye es generosa, pero sería inmodesto admitirla. Además, no es asunto de falsa o verdadera modestia, sino que siempre he pensado que las valoraciones en el campo artístico corresponden a quienes puedan evaluar al cabo de los años lo que un autor haya logrado. Es la posteridad –si queda posteridad– la que tiene los hilos que nos mueven, y lo más atractivo de la posteridad es que no se deja predecir. Se trabaja siempre, como decía

Apollinaire, “en la frontera de lo desconocido y del porvenir”. Volviendo a su pregunta, diría que la difusión de nuestra poesía está por debajo de sus méritos, sobre todo de cuanto ha conquistado a partir de la generación de 1918 hasta el presente. Ello puede explicarse por razones históricas y sociales. Dentro y fuera de nuestro territorio ha prevalecido la idea de un país capaz de dar grandes estrategias militares y políticos visionarios sin que les supongamos correspondencia en el plano literario. Ese concepto, junto con otros factores nefastos como las largas décadas las cosas comienzan a variar. El descubrimiento entusiasta de la obra de Ramos Sucre por parte de los españoles es un signo de ese cambio. Queda sin embargo mucho por hacer, obras como las de Gerbasi y Sánchez Peláez, para citar apenas dos nombres de los que Ud. menciona, aguardan una difusión a la altura de sus merecimientos.

FM | ¿Hay un gran abismo entre aquello que escribiste y lo que desearías escribir?

EM | En el arte resulta siempre difícil sentirse satisfecho con lo que se ha realizado, pero tal insatisfacción pertenece a la esencia misma del impulso creador. “El poeta –dice René Char– no tiene sino satisfacciones adoptivas”. Con los años se aprende, sin embargo, a convivir con el abismo del deseo. Ello naturalmente no lo hace menos grande a nuestros ojos ni proporciona resignación definitiva, pero nos ayuda a encararlo sin perder demasiado la cordialidad con nosotros mismos.

FM | ¿Qué te ha dado la poesía?

EM La poesía es un melodioso ajedrez que jugamos con Dios en solitario. ¿Qué puede darnos? Las ganancias y las pérdidas no le conciernen. Por mi parte tal vez le debo algún relámpago de armonía para hablar a los otros como se habla con uno mismo.

JOSÉ ROBERTO CEA

CASI UN TESTAMENTO POÉTICO³⁰

FM | Mientras tu generación crea sus condiciones vitales de acción y defensa estética, la poesía en Hispanoamérica celebra un carácter muy diverso, con sus perspectivas múltiples. ¿Cómo se relaciona un poeta en Centroamérica con todo ese universo de renovada originalidad? ¿Cómo te toca la poesía?

JRC | Las mismas condiciones vitales de acción nos llevaron a relacionarnos con todos los universos poéticos de nuestra América, como de los europeos y aún Asia, África, principalmente con los movimientos de Vanguardia y con los poetas representativos de esos movimientos literarios y artísticos.

Claro que no fue fácil, pues sobre la gente pensante y actuante caía la represión bien organizada de los represores de entonces, tuvimos que saber actuar para no quedarnos tan aislados, aprendimos a conspirar para tener ceca los mundos poéticos que deseábamos tener para realizar nuestra formación o deformación. No perdimos de vista a los clásicos de diversas lenguas.

Fundamos una revista muy trascendente no solamente para nuestro país, también lo fue para otros de nuestra América en ciertos intelectuales, como en unos de España, la llamamos *La Pájara Pinta*, con la ayuda de Editorial Universitaria de la Universidad de El Salvador, institución a la que estuvimos vinculados.

En *La Pájara* no solamente publicamos los de nuestra generación, también de generaciones anteriores y de lo más representativo de quienes nos sucedían en nuestro país; dedicamos números enteros a los países que hacemos Centroamérica; publicamos a poetas y otros creadores del mundo, así como sus teorías, podías leer, por ejemplo, textos de Ernesto Cardenal (1927), como el discurso de Saint-John Perse (1887-1975) al recibir el Nobel. Hicimos mas de sesenta números desde 1966 a 1972; en una Segunda Época (1978-1979) solamente pudimos hacer 4 números, en ambas ocasiones la interrupción se debió a las intervenciones militares que ha sufrido esta institución educativa fundada en 1841, su autonomía flutúa entre intervenciones económicas y trapacerías militares. Hoy está en crisis. Ya veremos como mejora.

FM | Hay voces críticas (David Escobar Galindo, Manlio Argueta) que dicen que tu poesía no logra una plenitud formal, que hay en ella un

³⁰ José Roberto Cea [Honduras, 1939]. Entrevista realizada en 2001.

cuidado solamente por su contenido. ¿Qué piensas acerca de ese equilibrio entre forma y fuerza temática?

JRC | Quienes señalan esto lo hacen desde su tímida expresión literaria, no aventuran nada en su obra, quieren quedarse como epígonos o seguidistas de cosas ya realizadas, yo busco y rebusco, busco y sigo buscando, tengo claro que la literatura toda es experimental.

“Hablar de experimentos literarios es hablar de ejercicios que han fracasado de una manera más o menos brillante, como las *Soledades* de Góngora o la obra de Joyce. El experimento de Whitman salió tan bien que propendemos a olvidar que fue un experimento.” La afirmación es de Jorge Luis Borges (1899-1986), en pág. 171 de su libro: *Prólogos con un prólogo de prólogos*, Torres Agüero Editor, Buenos Aires, 1975, Primera Edición.

En otro orden de la creación tenemos lo que William Faulkner (1897-1962), respondió sobre el estilo de Ernest Hemingway (1899-1961), a la pregunta de unos estudiantes de la Universidad de Virginia: “...ha construido el estilo perfecto con muy pocos elementos, ha construido el estilo de un hombre que tiene miedo” Y Hemingway quedó totalmente desmoralizado por esta opinión de Faulkner, y tomó una decisión típica en él: recurrió al General Leclerc, que había estado antes con él en la campaña de liberación de París, y le pidió que le escribiera una carta a Faulkner testimoniando que él era un hombre valiente.

Faulkner le contestó que lo disculpara, porque no había hecho otra cosa que ir ahí “para ganar los quinientos pesos que le habían ofrecido”. No tenía ningún interés en opinar sobre sus contemporáneos, los estudiantes le hicieron esa pregunta y él había contestado. En ningún momento pensó que eso iba a trascender y a convertirse en una opinión generalizada. Y en la misma carta le insiste: “Yo no estaba hablando de tu coraje personal sino que, sencillamente, me refería al hecho de que hay estilos que son estilos cautelosos...” Volvía a sostener la posición de que hay estilos valientes, digamos así, y estilos más reticentes, que cuidan más, que trabajan más con el sentido literario común, que tratan de no cometer grandes errores y que, por tanto, suelen producir un efecto de aceptación general, porque no hay ninguna ruptura ni nada puesto demasiado en juego.

Más de esto lo puedes encontrar en un artículo de Ricardo Piglia (1940), publicado en *Casa de las Américas* no. 200, Julio-Septiembre, 1995, La Habana, Cuba.

Lo que deseo señalarte es que en mi poesía como en otras formas de expresión literaria que cometo, a veces aparecen sapos y culebras, diamantes en bruto y pulidos, flores, aguas sucias, trozos de árboles destruidos por los huracanes, bellos pajaritos muertos, vida plena en su

corriente subterránea y en la externa, piedras preciosas sin pulir o medio pulidas. El tiempo se encargará de afinarlas o desecharlas, pero toda esta mezcla tiene una forma como la que se puede ver (si podemos o queremos, si no tenemos miedo) en los desmadres de los ríos cuando llegan esos tiempos de lluvia persistente.

También hay recogimiento, concentración de la conciencia para hacer pequeñas expresiones que gustan a delicados espíritus. Creo que la poesía debe realizarse con todas las palabras y todos los conceptos, aun aquellos que las academias prohibían y hasta con cifras estadísticas o informes económicos por muy crudos que sean. No hay lenguaje poético preestablecido ni lenguaje no poético. Hay que tocar la poesía con las manos sucias, para ver si es cierto lo que dicen de ella. Aparte de que el poeta es el Gran Lengua, según cierta zona de mi tradición prehispánica.

FM | Por su parte, Luis Melgar Brizuela acerca tu poesía, sobre todo la de *Todo el código* (1968), a una condición mágica que es posible alcanzar en obras como *El jaguar y la luna* (1959), de Pablo Antonio Cuadra, y en *Los testimonios* (1964), de Roque Dalton. Para Cuadra, eso se trata del descubrimiento del mito, lo que nos recuerda Platón, al decir que un verdadero poeta “no debe componer discursos en verso, sino inventar mitos”. ¿Dónde está la raíz de tu poesía? Recuerdo una afirmación tuya acerca del poeta como “piedra de sacrificio, piedra en delirio”.

JRC | Su raíz está en lo poco prehispánico que está vivo en la mayoría de nuestras gentes, lo tienen en su diario vivir y lo expresan en y con su mestizaje, no somos totalmente prehispánicos ni totalmente europeos, pese a la globalización e Internet; entonces me doy cuenta que al tomar lo mitológico de mi gente, sus imaginarios populares, es como una búsqueda de algo de la identidad nacional, de conciencia de lo nacional sin caer en la patriotería, me doy cuenta que lo hago con la palabra del conquistador, pero ya asimilada, tropicalizada, digerida por toda esa mezcla que arrastramos desde hace unos cuantos siglos.

FM | Recuerda el crítico Jorge Rodríguez Padrón que la revolución cubana (“y su ulterior desarrollo”) ha cambiado la historia de Hispanoamérica: “A la revolución cubana siguió el hecho incuestionable de la internacionalización del protagonismo de un continente hasta entonces sumido en lo que podrían considerarse sus problemas domésticos”. Es, sin lugar a dudas, lo que pasó con la historia, pero ¿qué ha pasado con la poesía que valga la pena considerar?

JRC | Lo considerable de la poesía es que nos proporciona certeza de

que existimos, ella nos inserta en esa otra realidad cotidiana, nos hace vivir más intensamente. Es que, con la realidad cotidiana de la gruesa mayoría, nos *ensartan*; con la poesía nos *insertamos* en esa realidad para soportarla, para resistir más... Pero ojo, nada con ingenua actitud ante la globalización integral. Esto es el nuevo totalitarismo, sin las posturas del nacionalsocialismo, o del fascismo o del stalinismo, pero con máquinas sofisticadas, redes de intercomunicaciones rapidísimas, control de todo conocimiento. Ya estamos perdiendo toda privacidad, manejan a la mayoría gruesa desde la mercadotecnia, los hacen consumistas, los puntos de reunión son los centros comerciales, las discotecas, los supermercados, ya no hay parques, aunque hay zonas turísticas con calles peatonales. Pero no sabemos a dónde nos llevará esta globalización, si a la internacionalización de bienes nacionales privatizados. A ello debemos agregar los problemas del medio ambiente; para sobrevivir en la tierra debemos optar por otro modelo económico no consumista, también saber aplicar la ecología que nos enseña una trilogía de conservación del medio ambiente: salvar, conocer y utilizar adecuadamente.

La historia es la historia y pasa, la poesía queda con nosotros en lo esencial; gozamos a los poetas griegos y latinos como a la poesía náhuatl y otras prehispánicas, que hace milenios fueron escritas o propiciadas para que nos quedaran y las tuviésemos en nuestra tradición creadora. Por ellas nos enteramos de la relación de sus autores y escuchas con sus mitos, tradiciones, imaginarios populares y su relación con su medio ambiente, la madre tierra, respeto a los astros, conocimiento de ellos, gozo de sus movimientos, gozo de sus crepúsculos y amaneceres... Pero en la actualidad, si los comerciantes dominan la energía solar como dominan la energía atómica y la producida por las centrales hidráulicas, ya no tendremos esos gozos con los crepúsculos y los amaneceres, por ejemplo. En síntesis: con la poesía aguantamos este incierto panorama. La revolución cubana nos hizo ver mejor, y por ella nos ven más.

FM | Hay un aporte surrealista en la obra de Roque Dalton (1935-1975), al par que una vertiente social. Pero hay en él un Surrealismo decididamente trágico, que tiene la muerte como protagonista de sus zambullidas en la experiencia humana. Aunque la mayor parte de su obra haya sido publicada en el extranjero, Dalton es nombre muy presente en la poesía de tu país. Me gustaría saber dos cosas: ¿Hay una clave que uno podría decir central de la poesía salvadoreña? Entre el Surrealismo y el “revolucionarismo”, ¿cómo resuelve esa poesía sus relaciones con el mestizaje?

JRC | Esto último que señalas, Roque Dalton (1935-1975) lo resolvió con sentido del humor, con ironía, no se dejó adocenar con posturas

solamente políticas inmediatistas, como tampoco solamente se quedó en su torre surrealista; eso lo mezcló, y al hacerlo como lo hizo fue un detonante. Ese detonante es el persistente incentivo para escribir poesía en nuestro país. Aunque no solamente ello, tenemos otras instancias y estímulos; pero lo de Roque no funciona con los seguidistas suyos, ellos nada más ven lo epidérmico de Roque, la publicidad que trajo su asesinato para catapultar su obra y su conducta, esto no le sirve de nada a lo esencial de Roque, menos a los “roqueros”, que ya hay menos oficiantes al respecto y las aguas se están calmando, ya se está estudiando el real, el verdadero y siempre aporte de Dalton y su obra toda con sentido del humor e ironía.

FM | Pablo Antonio Cuadra ha señalado una contradicción fecunda del mestizaje en la literatura de Hispanoamérica: “A medida que se aleja del indio como origen, paradójicamente se acerca a él como originalidad”. ¿A qué punto ha llegado esa tensión bipolar en la poesía salvadoreña?

JRC | Originalidad que es parte del mestizaje en literatura y lo manifestamos con la lengua del colonizador, como ya lo señalé. La tensión bipolar estriba en que se quiere recuperar el mito que fue y el imaginario popular que lo acompaña en la actualidad, ante la triste realidad del contexto donde nos desenvolvemos. En éste, el indio de carne y hueso tiene la peor situación de la ciudadanía, que sufre en lo social, en lo económico y en lo político; esto es muy parecido en toda nuestra América. Hay personas –Cuadra no creo que sea de ellas– que quieren aquello que fue. Pero el actual indio hiede un poco – no porque él quiera, no lo dejan mejorar por lo que ciertos coetáneos y contemporáneos suyos no se le acercan para bien, salvo quienes lo explotan. Entonces los poetas, que acercan todo con todos, quieren tender un puente estéticamente bien consistente para que todos podamos desarrollarnos mejor y más con la poesía, no solamente la que trata en vivo y en directo al mito y sus imaginarios del indio como origen y originalidad, sino con toda la poesía que esencialmente viene del hombre todo para la totalidad de todos.

FM | A partir de tu experiencia con la Generación Comprometida, te pido que aclares un poco acerca de posibles correlaciones entre ese grupo y los demás, a ejemplo de Grupo Seis, Círculo Literario Universitario o Grupo Octubre.

JRC | La que unos aceptan como Generación Comprometida, está dividida en dos núcleos principalmente: el de 1950 que aglutinó a los autores que conformaron lo que llamaron Grupo Octubre y cenáculo Literario; luego viene lo que se llamó Círculo Literario Universitario, que inició sus actividades por 1956, mismo año en el cual regresó Italo López

Vallecillos (1932-1986) de España y convocó a sus compañeros de promoción de 1950 para que colaboraran en la revista *Hoja*, publicación de los Amigos de la Cultura de San Salvador, e incorporó a los que iniciaban su labor creadora por esos años de 1956; fue López Vallecillos quien usó el nombre de Generación Comprometida en uno de los editoriales de *Hoja*, por primera vez. Desde entonces se encendió la polémica al respecto, la cual no termina hasta la fecha.

El Grupo Seis se desarrolló por los años cuarentas del siglo XX, constituido por autores nacidos entre 1912 e 1919; suelen llamarlos también: Generación de la Dictadura Militar (1932-1944) porque había otro núcleo que se hacía llamar: Frente de Escritores y Artistas Antifascistas. Integrantes de esta generación como de las anteriores a ellos, influenciaron a miembros de la Generación Comprometida, como Oswaldo Escobar Velado (1919-1961), con quien hicimos una revista de arte, cultura política o política cultural: *Gallo gris*, (1957-1959). En esos mismos años un radio periódico: *Mediodía*, en una radio comercial que nos vendía el espacio; los sábados transmitíamos un Suplemento Cultural: *Toro de espuma*.

Más datos al respecto están en *Invitación al diálogo*, discurso de ingreso a la Academia Salvadoreña de la Lengua, de Italo López Vallecillos, publicado en el *Boletín* de la Academia, Segunda Época, nº II, julio-septiembre, 1967, San Salvador. En un trabajo inédito hasta la fecha de Leticia Flores Henríquez, de octubre de 1962, titulado: *10 años de poesía en El Salvador 1950-1960*. Y estoy por terminar un trabajo recopilador de lo anterior, como un panorama histórico crítico.

FM | El periodismo y la Universidad han producido una distorsión inmensa: la conversión del todo en su máscara y la estratificación de su esencia, dos aspectos de una misma deformación. ¿Cómo actúan esas dos fuerzas en tu país?

JRC | A lo que señalas debemos agregar la TV y otros medios masivos de comunicación. En lo que mencionas, lamentablemente, con más miserias que grandezas. Las escuelas de estudios de la literatura o letras de las numerosas Universidades que hay en El Salvador, producen solamente docentes, raras veces aparece de ellas un escritor que se pueda mostrar sin rubor; no es que los docentes sean malos, pero producen una cara de la deformación que tú señalas. Lo mismo el periodismo que se practica en nuestro país; ha mejorado en lo técnico, pero poco lúcido, más bien hecho para manipular a los consumistas, entre otros tontos. Necesitamos mejor comunicación.

FM | La relación mitopoética que se puede señalar en una obra, es decir, la relación del poeta con su entorno, ¿define la esencialidad de una poética? ¿Entorno social o existencial? Hace poco yo estuve con Ernesto Cardenal y el nicaragüense hablaba de un abismo entre el poeta y su entorno. Es una relación peligrosa, que puede tener de acción o sufrimiento. Pero es una relación que ha sido resuelta, a su tiempo, por algunas generaciones poéticas hispanoamericanas. ¿Qué pasa hoy? ¿Volvemos a la trampa del padecimiento del lenguaje?

JRC | El problema del poeta que mencionas (lo digo con todo cariño por nuestra hermandad) es que a veces oficia de sacerdote, y si eres creador eres creador. Lo mismo le pasa al creador que quiere ejercer de dirigente político, como le pasó a Roque Dalton, quien olvidó que él como creador y con su obra podía lo que podía.

Hay que darnos cuenta que este oficio, como otros del ser humano, llegan al punto que nos señalan su marginal presencia con nosotros mismos en nuestro contexto. Conozco unos profesionistas que andan buscando un refugio estético porque se dieron cuenta que su profesión u oficio ya no los llenaba de alegría, no los llena, se les ha convertido en tecnocracia o burocracia, en rutina y éstas no nos humanizan, menos en sistemas, realidades como las que padecemos, sean del signo ideológico que sean como de las tendencias economicistas que sean.

Entonces debemos enfrentar nuestra vida como creadores, perder la ingenuidad de una vez por todas y saber también que la soledad nos [Aquí me interrumpe el terremoto del 13 de este enero, 11 y 30 a. m. aproximadamente. Anoto el domingo 14 y sigo]: busca para ponernos a prueba o la buscamos para sabernos mejor; claros en esto, los padecimientos del lenguaje nos enriquecerán y con ello encontraremos la solución para hacer mejor lo que deseamos hacer, no pierdas de vista que somos piedra de sacrificio, victimarios y víctimas, piedra que recibe a la víctima como un lecho y piedra que es descargada para tocar los corazones, como lo hacían los salvajes europeos de la antigüedad y como lo hacían los Nahuatl y otras tribus prehispánicas de nuestra América.

FM | Hay tantas cosas acerca de la realidad poética de tu país que desconozco, que me gustaría profundamente que señalaras nuevos puntos para la secuencia de nuestro diálogo.

JRC | La mayoría de poetas representativos de y en nuestro país, desde principios del siglo XX, han tenido que ejercer prosa narrativa y ensayística, teatro o literatura dramática y poemas en prosa o poética; aparte de su verso acentuado, aliterado o medido; ¡claro! No pierdo de vista aquello que señaló T. S. Elliot (1888-1965): “Sin ofrecer una teoría

generalizada acerca de 'poesía', 'verso' y 'prosa', me permito sugerir que un escritor, usando como Perse, ciertos métodos poéticos exclusivamente, es algunas veces capaz de escribir poesía en lo que llamamos prosa. Otro escritor puede, invirtiendo el proceso, escribir una gran prosa en verso. [...] Es un hecho, que mucha mala prosa es prosa poética; y que solamente poquísimos malos versos son malos por ser prosaicos."

Creo que *escrivivir* la poesía nos hace auténticos en lo que hacemos, ya sea en la cotidianidad que debemos enfrentar para ganar tiempo y espacio que dedicar a la creación que nos salva y condena; hacer lo que hacemos nos salva porque tenemos que hacerlo, si no andamos por ahí y allí angustiados: debemos hacer lo que nuestra opción nos pide que hagamos porque fue nuestro asumir lo que tenemos que hacer; luego viene la angustia por haber terminado lo que teníamos que terminar porque no dimos más, porque así era su manifestación... Luego que asumimos o consumimos la alegría del final que ya fue, nos viene otra vez la angustia con su pregunta: ¿qué fue lo que hice? ¿Pude hacerlo mejor? ¿Por eso anduve tan desesperado para hacer lo que hice? Y regresamos a las andadas y para variar seguimos en lo mismo: buscando la salvación que es condena: *Escrivivir* con conciencia crítica como ha sido en todas partes y en todos los tiempos. Los creadores siempre han sido eso: conciencia crítica de su sociedad.

Aparte de aguantar los problemas que le entrega la naturaleza, fíjate a mí, en esta ocasión, el terremoto me interrumpió estas respuestas; antes fue la naturaleza de los hombres, quienes siempre han guerreado, padecemos desde finales de los años setenta a principios de los años noventas, la intensidad de una guerra civil; se firman los acuerdos de Paz entre la insurgente guerrilla y gobierno de entonces para detener la guerra caliente y la paz no la vemos todavía, estamos en otra situación como antes de que se iniciara la guerra civil por 1978, y con problemas mucho más graves, priva siempre la política de exclusión y no la de incluir a todos los salvadoreños; no hay un modelo de nación, no hay un proyecto económico que lo sustente en beneficio de toda la salvadoreñidad, por lo tanto sigue la política cultural de no hacerle caso a los creadores, ni en la izquierda ni en la derecha tiene un puesto la cultura; en toda la sociedad salvadoreña hay poquísimas personas que aprecien el hecho cultural como algo bueno y necesario para vivir mejor y sentir aún más su identidad humana; los domina la tecnocracia y el comercio, la frivolidad y "vaudeville" en el peor sentido, pero todo bien, gracias.

Nuestros más insignes autores lo que hicieron y hacen lo hacen solos contra viento y marea, sean del signo ideológico en que se sientan más cercanos o los signen con ello, ese es el ejemplo recibido y el que en verdad casi dejamos, con otros matices, para los que nos vienen a suceder en este

interminable camino de hacer lo que optamos hacer como creadores en un país subdesarrolla y neodependiente. En este paisito nos tocó, y no me corro.

FRANCISCO MORALES SANTOS

NUEVO SIGNO Y LA POESÍA SIEMPRE³¹

FM | ¿Cómo convives con estas dos formas de entender qué es la poesía: “Se llama poesía todo aquello que cierra la puerta a los imbéciles” (Aldo Pellegrini). “La poesía es la única prueba concreta de la existencia del hombre” (Luis Cardoza y Aragón)? ¿Qué has buscado a través de la poesía?

FMS | Hace ya mucho tiempo que leí la sentencia de Pellegrini y recuerdo que me provocó admiración, porque le encontré un matiz político. Los militares que desgobernaron a mi país eran eso y los creadores obviamente no podían estar de su lado. Me identifico con la frase de mi coterráneo Cardoza y Aragón porque es a través de la poesía que yo he podido ver y sentir plenamente al hombre.

FM | ¿En qué ambiente surge *Nuevo Signo*? Cuéntame un poco sobre la historia del grupo. ¿Había algún desdoblamiento en relación con la aventura que lo antecedía, la del grupo *Saker-ti*? ¿El grupo tenía en mente alguna preocupación de intercambio con los demás países hispanoamericanos?

FMS | El grupo Nuevo Signo surge en el año 1968 en un momento en que eran ostensibles los problemas de censura y de limitado campo editorial. Para entonces, la mayor parte de las noticias de la prensa guatemalteca eran de muerte. Cinco años antes (1963) había comenzado su accionar el movimiento guerrillero y la respuesta del ejército y los paramilitares no se había hecho esperar. Es por ello que la poesía del grupo no es una muestra de optimismo. En cada uno de sus miembros existe la voluntad de testimoniar la injusticia, la pobreza y el sufrimiento colectivos. Del grupo *Saker-ti* únicamente teníamos referencias, porque con la invasión norteamericana de 1954 la mayor parte de la intelectualidad salió al exilio, unos a México, otros a diversos países de América del Sur.

FM | ¿De qué manera el amor a la patria y el sentido social, compromisos firmados por el grupo Nuevo Signo, interferían en los designios estéticos de la obra de cada uno de los integrantes?

FMS | Con excepción de Roberto Obregón (1940), que se había

³¹ Francisco Morales Santos [Guatemala, 1940]. Entrevista realizada en 2002.

formado en Moscú, ningún miembro del grupo puso su arte al servicio de una política determinada, pero tampoco nadie era ajeno a la problemática social que se estaba viviendo. Estábamos conscientes de que lo fundamental era escribir bien, pero sin perder de vista la valoración del ser humano en general y de nuestros coterráneos en particular. Incluso en la poesía de Roberto Obregón, que fue militante del grupo armado 13 de Noviembre, el vigor poético está por encima de toda consigna.

FM | Hubo un momento en que la literatura guatemalteca ganó proyección internacional, sobre todo con Miguel Ángel Asturias y con Cardoza y Aragón. ¿Qué habría impedido la continuidad de esa condición? Al escribir sobre tu *Al pie de la letra* (1987), Rafael Gutiérrez considera el panorama actual de la poesía guatemalteca, en términos generales, “de una pobreza y un anacronismo apabullantes”. ¿Cómo se explica tanto retroceso?

FMS | Cuando Rafael Gutiérrez escribe el texto al que pertenece esa cita, algunos de los poetas que nos precedieron tenían otras preocupaciones acordes con cuestiones de género, mientras el conflicto armado interno era cada vez más intenso. Más que un retroceso, lo que se dio fue un cambio de temática. Los poetas de Nuevo Signo, que por entonces ya no formaban grupo, mantuvieron una postura invariable. Ciertamente hubo un momento en que la literatura guatemalteca ganó proyección internacional, más con Asturias que con Cardoza, pero si vemos las antologías que se publican entre 1978 y 1985, apenas figuran dos o tres poetas de los que entonces vivían en Guatemala. Ni siquiera cuentan poetas como Otto Raúl González y Carlos Illescas, quienes a raíz de la invasión del 54 vivieron en México.

FM | Dentro de esa perspectiva, ¿cómo evalúas la obra de aquellos poetas que integraron contigo Nuevo Signo?

FMS | Estoy convencido de que cada uno, con su acento personal, ha dejado una huella duradera. La prueba está en que no pocos de los jóvenes poetas de este momento se interesan por la obra de Nuevo Signo, la estudian en las universidades y hacen seminarios y tesis en torno al grupo o sobre alguno de estos poetas.

FM | Tienes una obra extensa, que sufre, sin embargo, una no menos extensa interrupción, entre 1978 e 1987. ¿Algún motivo relevante para tanto? El retorno a la poesía después de ese largo silencio, a través de *Al pie de la letra*, ¿modificó tu poética?

FMS | Esa “interrupción” es más bien de carácter extraliterario. Hasta entonces yo había costado la mayoría de mis poemarios, ganaba muy poco y, además pasé por una etapa de alcoholismo. Era un como querer suicidarse frente a la barbarie que se estaba viviendo en Guatemala. En realidad, no dejé de escribir. *Al pie de la letra* sí, representa un ligero cambio en algunos temas y en el manejo del verso, pero donde habré de darme con fuerza es en *Madre, nosotros también somos historia*.

FM | Observo en tus poemas algún diálogo con músicos como Pablo Casals, Manuel Herrarte y Pablo Milanés. Es bien conocido el desprecio de los surrealistas franceses por la música. Recuerdo aquí una declaración de Michel Leiris: que “la música nunca puede ser misteriosa porque permanece completamente fuera del mundo de nuestro conocimiento y, en consecuencia, no influye sobre nuestra concepción del universo y sobre nuestro destino personal”. Me gustaría saber tanto tu opinión acerca de esa afirmación de Leiris como algo acerca de la relación que mantienes con la música, la incidencia de ella en tu obra.

FMS | Creo que de la afirmación de Leiris a esta parte han ocurrido muchas cosas, sobre todo en América latina, donde han surgido compositores muy expresivos, como el argentino Alberto Ginastera, el brasileño Heitor Villa Lobos y nuestro Joaquín Orellana. Este último hace una conjunción de las más diversas sonoridades (plegarias en idiomas mayas, voces de vendedores de mercados, incluso llantos) para expresar el sentimiento de su pueblo. Nunca han estado más cerca de nuestro conocimiento que ahora. En lo personal el diálogo se explica así: siendo joven participé alrededor de cinco años en dos coros (el primero era de música sacra y el segundo de música popular) y antes que descubriera el signo de la poesía soñé con llegar a ser compositor.

FM | Dentro de esa perspectiva de un diálogo con otras manifestaciones artísticas, ¿cómo situarías tu relación con la artista Isabel Ruiz?

FMS | Es una relación maravillosa, con mucho entendimiento entre ambos. Nos unió el amor y el dolor, porque vivimos en medio del sobresalto, viendo caer muertos a nuestros amigos o sabiendo que los habían secuestrado. En tiempos en que aún se podía protestar públicamente participamos en marchas o recogimos firmas para rescatar de prisión a más de uno. Creímos siempre en la posibilidad de un país con justicia y libertad. Nos identificamos en pensamiento y obra.

FM | El crítico inglés David Sylvester, en una serie de diálogos con Francis Bacon, consideró que tal vez fuese más favorable para el artista trabajar en un espacio caótico, lo cual justificó así: “Si pintar y escribir significa ordenar el caos de la vida, y el lugar donde se trabaja es la imagen del desorden, creo que, inconscientemente, eso debe actuar como un catalizador en la creación del orden”. ¿De qué manera el ambiente influye en tu proceso de creación? Si concuerdas con esa visión de Sylvester, ¿ella podría extenderse al ambiente social en su amplitud? O sea, ¿solamente el desorden social sería propicio a la creación artística?

FMS | De hecho, hemos tenido que trabajar en un ambiente donde aún hoy predomina el caos. Por consiguiente, se requiere mucho coraje, mucha constancia, para hacer lo que hacemos. Pero una cosa es cierta: no nos desvela el figurar en las grandes salas o en los catálogos de las grandes editoriales, sino hacer aquí y ahora lo que creemos que conviene hacer, con sinceridad y creatividad.

FM | También incluyes entre tus afinidades la obra de Picasso. Creo que ningún término se aplicaría mejor a este artista que “insatisfacción”; de ahí que obsesivamente haya deformado la realidad, buscando la fuente inagotable de nuevas formas. Cardoza y Aragón escribió un valioso ensayo sobre Picasso, o a partir de él, donde reflexiona acerca de nuestros límites: “Si no podemos adentrarnos más, si no podemos descubrir nuevos rostros de su eternidad, es que nos faltan tamaños para ello” (*Signos. Picasso, Breton y Artaud*. México: Marcha Editores, 1982). ¿Qué límites te permitió romper la poesía?

FMS | La poesía franquea todas las barreras, particularmente el silencio. El escribir constantemente, aunque no publicásemos, nos ayudó a sobrevivir durante el conflicto armado interno. Luego llegó el momento en que se dio a conocer en el extranjero a los escritores que estábamos dentro del país y más tarde aparecieron publicaciones en inglés, francés y otros idiomas en las que a la par de textos que informaban sobre la situación de guerra que vivía Guatemala, se incluían prosa y poemas, que fue otra forma de romper límites.

GUSTAVO PEREIRA

“AL DIABLO LOS VERSOS”³²

FM | Tienes una poética esencialmente marcada por proverbios, aforismos, epigramas, poemas cortos, sin que ello implique discontinuidad; o sea, esa aparente fragmentación se escribe con una larga comprensión de su alcance, una conciencia del mundo que está tejiendo. ¿En qué piensa la poesía cuando es escrita por Gustavo Pereira?

GP | Un poema es como pieza en un gran damero, ola en el océano del vivir, parte de un todo en movimiento. Creo que fue Tristan Tzara quien dijo que la objetivación de la poesía debía buscarse en el terreno de la vida y por consiguiente toda conciencia del mundo, para un poeta, tal vez no sea sino pequeño destello en su incesante búsqueda en las profundidades para intentar hallar la claridad.

Las Iluminaciones llamó Rimbaud uno de sus libros, y Goethe, desde el lecho mortuario, al manifestar su angustia o aflicción por la confusión imperante en el mundo, pedía a sus deudos que abrieran los postigos de las ventanas para que entrase luz a la habitación en donde habría de expirar la mañana del 22 de marzo de 1832. *Mehr licht!*, ¡más luz!, dicen que demandaba. Así todo poema parece dictado por un (¿vano?) intento de salida de un largo túnel, porque la poesía quizá sea también la afirmación de un rechazo (al absurdo, a los desequilibrios del orden social, a los sistemas de expresión establecidos y gastados, a los valores inmutables, a los cadalsos de la lógica, a la brutalidad, a la estupidez, a la imaginación encadenada).

FM | Goethe también decía que eran los propios poetas los que causaban más daño a la poesía (“¡Te diré que me carga ver tantos / como pulsan la lira y canturrean!”). Tenemos una gran tensión entre eso y lo dicho por Lautréamont de que “la poesía debe ser hecha por todos”. Y agreguemos una observación de Lezama Lima con respecto a la “concepción del mundo como imagen” a la cual llegaron los poetas (“La imagen como um absoluto, la imagen que se sabe imagen, la imagen como la última de las historias posibles”), concepción que sufre actualmente un desgaste causado por demasia o por uso indebido. ¿Cómo te manejas dentro de ese ardid?

GP | Estos asuntos (y estas discusiones) parecen ser, en poesía, eternos. Tal vez por eso convenga remitirnos una vez más a Horacio y a su

³² Gustavo Pereira [Venezuela, 1940]. Entrevista realizada en 2004.

célebre epístola (que la posteridad ha conocido como *Arte poética*) para constatar cómo desde hace dos milenios la misma angustia invade a los poetas. Antaño sorprendíase Horacio –y posteriormente también Goethe, y antes y después muchos otros– de que tanta estrofa pudiera ser perpetrada en el mundo en nombre del arte, y de que tanto rudimentario diletante, bajo el amparo o la confusión de no pocos lectores, hiciera versos y los llamara poesía. El texto de Horacio, anteponiéndose al de Lautréamont, pareciera contradecir la aseveración o más bien el deseo de éste, precisamente porque para aquél –y no dudo que también para Goethe y Lautréamont– la poesía era una forma de conocimiento, aunque no en el sentido que le otorgaron después los surrealistas. *Scribende recte sapere est et principium, et fons* (el principio y la fuente para escribir bien es tener conocimiento), decía el gran poeta de Venusia, empleando *sapere* como derivado o equivalente de *sapientia* (conocimiento, juicio, sensatez). “La sabiduría dictó en verso sus primeras enseñanzas”, añadía. Y puesto que atribuía al poeta una cualidad a la que no bastaba la inclinación natural (o “inspiración”), resulta obvio deducir que para él la poesía no podía ser hecha por todos. Recordemos que Lautréamont escribió “la poesía *debe...*”, y no “la poesía *puede...*”. Tal sigue siendo la aspiración de todo poeta: compartir los dones de la poesía-acto creador como se comparte el aire que respiramos.

Otro asunto es el de la imagen como absoluto. Al igual que la razón, la poesía no podrá librarse nunca de la imagen. La poesía halla en la imagen el instrumento que le permite representar y armonizar las fuerzas y hasta los elementos contrarios del universo, concordar las antinomias. Pero las virtudes y limitaciones de la imagen eran y son también las limitaciones de la razón. En la medida en que las sociedades humanas se transforman mediante la conquista de conocimientos, valores y derechos –entre ellos los fueros de la imaginación y el ejercicio de la libertad– en esa medida se modifica, no la poesía, sino la concepción y la percepción que se tiene de ella. Cada cambio en el espectro social, en las relaciones de producción y en el mundo objetivo significan cambios del espíritu y, por supuesto, cambios en el mundo de la poesía, porque la poesía no existe fuera de la conciencia humana.

Creo, sin embargo, con Sartre, que el problema central consiste en ver hasta qué punto la poesía puede salvar la distancia que la separa de la vida. El poeta, si no es un simple creador de soliloquios, debe insertarse en el gran drama humano, hoy más que nunca necesitado de conciencias sensibles para sobreponerse a la injusticia, a la violencia y a los poderes omnipresentes.

FM | “Todo empieza y termina en la eternidad / Pero la eternidad no

sabe de nosotros // Sus pobres soñadores”. Este poema se llama “Somari de la eternidad”. Se trata de una clara defensa de una escritura de la brevedad, sí. ¿Pero por qué recurrir a un término japonés?

GP | Deduzco que el “término japonés” al que te refieres es la denominación “Somari” que, aunque lo parezca por fonética, no es palabra japonesa; se trata de un neologismo que vino a mí cuando me vi forzado a nombrar cierto poema corto entre los que en aquel momento corregía. Al comienzo a estos textos los llamaba poemitas, o simplemente poemas breves, pero tal me parecía una suerte de profanación. Así que decidí nombrarlos “somari”, y debí escoger esa denominación para diferenciarlos de otros de semejante preceptiva o concisión, puesto que el somari, a diferencia de la tanka o del haikú japonés, carece de métrica específica, no tiene intencionalidad precisa como el epigrama griego o romano ni estructura cerrada como el soneto itálico, sino que lo caracteriza, amén de la brevedad, su libertad formal, su poliantea y casi siempre su laconismo.

En uno de sus ensayos –que prefiero a sus versos– Ezra Pound hablaba de la poesía como *arte de la concentración* y explicaba cómo ciertas analogías idiomáticas sustentaban tal tesis (por ejemplo, el verbo alemán *dichten*, que quiere decir condensar, corresponde al sustantivo *dichtung*, que significa poesía). Aunque comparto esta observación, a la que por cierto el propio Pound fue infiel, en la historia de la poesía la brevedad no siempre fue una constante y el lenguaje poético no siempre expresión de concisión. En mi caso es casi un requerimiento indispensable, pues temo más a lo farragoso que al vacío.

FM | Jamás imaginé que se tratara de un neologismo, considerando, apresuradamente, su afinidad con la tradición japonesa. Bueno, me parece que estableces una relación indebida entre brevedad y concisión; no siempre un poema breve es conciso. En poetas de gran aliento –por ejemplo, el cubano Lezama Lima–, la concisión (en el sentido de precisión) se procesa en largos poemas. Este es un buen exponente de poética densa, intensa, precisa y al mismo tiempo extensa. A veces la brevedad viene más de la escasez de discurso que propiamente de un dominio del lenguaje o de una inclinación por una forma más breve de expresión. ¿No crees? Claro que considero aquí la tradición lírica de Venezuela, fuertemente representada por el poema breve, como se puede verificar en Rafael Cadenas, Juan Calzadilla, Luis Alberto Crespo e Reynaldo Pérez Só.

GP | Tienes razón en cuanto a que la concisión revela ante todo economía de medios para expresarse con precisión o exactitud, mientras que la brevedad define la extensión o duración de algo. Digamos que lo

breve puede implicar lo conciso, pero no necesariamente ocurre al revés. Como tú bien dices, un lenguaje conciso no tiene por qué ser breve, pero yo no podría afirmarlo específicamente en el caso de los somaris, pues sería un exceso de pedantería. Por eso, antes que el de “concisión”, que parece virtud, prefiero el término “brevedad”, que es simple sustantivo, al referirme a ellos.

FM | Leo en un ensayo de Oscar Sambrano Urdaneta sobre Vicente Gerbasi, que el autor mantiene cierta renuencia a mencionar la influencia del Surrealismo en la obra de los poetas de la generación de *Viernes*, dando la impresión de que fue mucho más fuerte la afinidad con el romanticismo alemán, por ejemplo. ¿Podrías aclararnos algo a este respecto?

GP | En varios de los poetas de la generación del grupo *Viernes* fue evidente la influencia del *lenguaje* surrealista. Recalco *lenguaje* porque, como sabemos, el Surrealismo se propuso ir más allá. La actividad surrealista partía de una voluntad dialéctica de destrucción-creación que se ejerció en todos los aspectos de la vida, incluyendo la política. Probablemente los poetas de *Viernes* no compartieran las posturas iconoclastas, la escritura automática y acaso mucho menos el postulado central del movimiento surrealista de restituir el funcionamiento real del pensamiento (y la violación de la racionalidad que ello conllevaba). Pero para mí resultan evidentes los aportes surrealistas a la poesía de integrantes de *Viernes* como Luis Fernando Álvarez, José Ramón Heredia y el propio Gerbasi en cuanto atañe a la ruptura de las limitaciones –expresivas y espirituales– que toda gran poesía emprende.

FM | Por su parte, al escribir sobre *Trópico Uno*, Ramón Ordaz observa que el grupo de poetas que se reunía en torno a esta revista, aun cuando tenía bien claras sus propuestas estéticas e ideológicas, se hallaba “contaminado del absurdo dadaísta y del desplante surrealista que caracterizó a otros grupos de la época”. Insisto en este aspecto porque, incluso antes de la aparición de un grupo como *El techo de la ballena*, ya era visible la identificación con el Surrealismo en poetas como Gerbasi, José Lira Sosa, Juan Sánchez Peláez y tú mismo; o sea, los poetas venezolanos acompañaron al Surrealismo desde sus primeros momentos. En un ensayo sobre Peláez, vemos que Juan Liscano llama la atención sobre el hecho de que en este poeta “la poesía no está al servicio de la tesis surrealista”. ¡Coño!, pero esto no ocurre ni siquiera en los grandes poetas... surrealistas. No se trata de filiación sino de reconocimiento. ¿Crees que en América latina, en general, y en Venezuela, en particular, habría cierto temor de mencionar la identificación con el Surrealismo, por ejemplo, porque esa

mención podría interferir en los lineamientos de una una poética propia, desligada de cualquier influencia europea?

GP | Es posible que allí estuviera la causa, tal cual señalas. Pero no hay que olvidar que en el siglo XX los movimientos de vanguardia europeos imantaron de modo considerable el quehacer literario en toda América latina como otrora lo hicieran el neoclasicismo, el romanticismo, el parnasianismo, el simbolismo, el imaginismo y pare usted de contar. No pocas veces nuestra América sirvió como sombra, espejo, eco, cobijo o fruto contrahecho de forasteras revelaciones y doctrinas, y esto no constituye nada nuevo en la historia de la humanidad, que es una historia de influencias recíprocas. Lo que verdaderamente debe importarnos es si esas influencias traicionaron o no el propio ser, o por el contrario lo nutrieron. No se me escapa que desde México hasta Chile los jóvenes creadores que asumieron a plenitud los vientos renovadores que estos movimientos alentaban, optaron en ocasiones por cambiar de alma como se cambia de camisa, y renegaron de la suya. Diría Louis Aragon, “si la moda de una generación es afeitarse ¿qué quieren que haga la siguiente, sino dejarse crecer la barba?”. Tal vez en esa dirección entiendo la segunda connotación de tu pregunta. Y añado: no existe una poética original, ni siquiera en los pueblos silvestres, primitivos o indígenas. La *originalidad* me parece vana pretensión humana. Toda poesía es mestiza, así como cada palabra es gregaria, hija de un colectivo que, a su vez, se nutre de otros. Prefiero hablar de *diferencia*.

El Surrealismo llegó hasta nosotros a galope con su bandera insurrecta. No olvidemos que en una de sus etapas formó parte del movimiento revolucionario, antes de que Breton decidiera convertirse en Papa e impusiera una suerte de catecismo trocado en cartilla o en pirueta que finalmente melló el espíritu original y subversivo del movimiento. Y no es que aquí existiera temor a proclamarse surrealista, sino que quienes lo eran lo asumieron, y quienes no, no. Creo que, en el fondo, en el caso de algunos, privaba el hecho de no querer hacerse parte de otra logia. En otros casos, como tú bien asomas, y ese es el nuestro, no se trató de una filiación a sus postulados, pero sí de un reconocimiento solidario a la presencia de un movimiento que representó a nuestros ojos la disidencia contra la formalidad academicista, la rebelión ante la servidumbre del poder, la denuncia de los antivalores establecidos, el desprecio a la mojigatería convencional y a la carrera literaria y, en suma, la lucha por alcanzar el verdadero reino de la libertad.

FM | ¿Cómo surgió *Trópico Uno*? ¿Cuáles eran esas propuestas estéticas e ideológicas aludidas por Ramón Ordaz, sobre todo considerando un

período bastante concurrido en términos de revistas literarias en Venezuela?

GP | *Trópico Uno* surgió del hecho fortuito de habernos encontrado un pequeño grupo de poetas y artistas plásticos en una ciudad del oriente venezolano, Puerto la Cruz, a comienzos de una década, la de los sesenta, signada por la rebelión contra el gobierno de un presidente lacayo del imperio. Era, si se quiere, una insurgencia juvenil hija de aquella particular circunstancia histórica, y se inscribía en la gran conflagración que en el plano del espíritu se libraba en el mundo contra los poderes imperiales y la hipocresía. Pese a nuestras afinidades políticas y estéticas, no constituimos un grupo literario, sólo nos propusimos editar una revista. No publicamos un manifiesto sino un antimanifiesto en el que declarábamos, entre otras cosas, que no había nada tan sospechoso en el terreno de la literatura como una revista literaria, tanto más si provinciana, y que no creíamos en la literatura, aunque la perpetráramos, y que la revista no aparecía para renovar nada ni para llenar ningún vacío. Nos unía no sólo una propuesta artística sino un modo de estar en el mundo, una posición *ante* y *en* la vida. Creíamos con Tzara que nuestro compromiso de sujetos-poetas con los otros factores (objetos-sucesos) de la realidad, trascendía la disciplina moral y espiritual para convertirse en compromiso total con la vida y en plena identificación con la poesía. Quiere decir que para nosotros la poesía era una forma de conocimiento y no simple ejercicio de ociosos ni ingenioso placer de los sentidos ni regodeo de estetas.

FM | Si pensamos en lo que afirmaba uno de los manifiestos de *Trópico Uno*, acerca de “su furiosa intransigencia en favor de crear la atmósfera subversiva que, hoy por hoy, el hecho poético reclama en nuestro país”, ¿cómo evaluar la escena poética en Venezuela en este inicio de un nuevo siglo? Pienso, por ejemplo, en lo que dijo José Luis Sánchez Trincado (*Siete poetas venezolanos*, 1944): “Después del Surrealismo, iremos, acaso, a un nuevo clasicismo que, sin embargo, creo que será menos retórico que el clasicismo de la Ilustración y el del realismo y más lúcido”.

GP | Para mí el inicio de otro siglo no significa nada. El tiempo, como dijera Ramos Sucre, es un invento de los relojeros. Así que la poesía sigue allí, donde existe, representando lo que representa. No hay manera de eludir el destino, pues siempre se tropieza uno con otro destino. Aquella atmósfera subversiva que muchos de nosotros alentamos en aquel tiempo –y hasta hoy– iba más allá del hecho poético porque intuimos que la poesía no era trozo aislado de la vida, sino la vida misma de un ser humano en

relación con otros seres y con el universo. Si algunos intentamos expresarla escribiéndola, convirtiéndola en poema, no significa que al hacerlo la hubiésemos suspendido de un gancho en el ropero para que se estuviera allí, tranquila y echada, colgando su tristeza. Parafraseando a Gramsci –quien sostenía que el arte no está hecho para servir, sino que sirve porque es arte–, podríamos decir que la poesía siempre ha sido subversiva, es subversiva *per se*. Y esta subversión tiene que ver con todos los órdenes de la vida, sobre todo el del espíritu.

Aquella consigna de Marx que los primeros surrealistas hicieron suya: cambiar la vida, transformar la sociedad, también nosotros la asumimos en presente, pasado y futuro. Ahora bien, cada quien (y en el cada quien subyace el cada poeta) es dueño de sus intenciones, aunque los versos, una vez escritos, pertenezcan a otros. La atmósfera subversiva a la que aludes tenía blancos específicos y no creo que éstos de ahora hayan, en lo fundamental, cambiado. La injusticia en el mundo sigue allí. Pero la situación en mi país ya no es la misma, aquí los hechos se suceden de modo acelerado, el proceso bolivariano comienza a transformar la realidad en muchos aspectos y al menos para mí en uno esencial, hermoso y constatable: los seres invisibles se volvieron visibles. Por primera vez desde nuestra independencia de España la inmensa legión de desheredados, ese casi 80% de nuestra población otrora ignorados y excluidos por las clases dominantes como no fuera para escarnecerlos, parecen decididos a tomar las riendas de su destino, actúan políticamente, estudian, se organizan y sueñan sueños posibles que construyen cada día. Este solo acontecimiento basta, en mi caso, para avalar aquello que permitió que esto ocurriera, es decir, aquellas furias trajeron estos alborozos. Y tal vez –sólo me atrevo a decir tal vez– de esas presencias nazca otra poesía, menos apegada a la retórica, a la postración y al desencanto.

FM | De la escena poética a la escena política, por lo tanto. Aunque sea un error separarlas, como se hace en Brasil. Mi breve estada en tu país y el subsiguiente acompañamiento de lo que viene pasando, en ese proceso que tan bien sintetizas –lo de la visibilidad de lo que antes era invisible–, todo esto me coloca a tu lado en términos de buenas expectativas, a punto tal de pedirte que comentes un poco más acerca de las responsabilidades que involucra tal proceso. ¿Con qué destino tropiezan hoy los poetas en Venezuela?

GP | Depende de los poetas. En este caso sólo puedo hablar por mí, y creo haberte adelantado mi parecer. Siempre me ha sorprendido el desconocimiento y la poca importancia que muchos poetas venezolanos otorgan a la historia, como si la poesía fuese un arte autárquico,

desvinculado de la vida y específicamente del acontecer social, o como si ello fuese posible en un reino que como el de la palabra constituye expresión de la propia existencia, incluida la imaginación (sempiterna loca de la casa). Extrapolando un viejo aforismo que recuerdo de mis estudios de derecho, cabría recordar que la ignorancia de la historia no excusa de su cumplimiento.

Percibo por tu pregunta que lo mismo ocurre en Brasil y comparto contigo el criterio de que es un error separarlas, porque el trayecto de la poesía es el de la historia de la humanidad y porque la poesía nació con el primer deslumbramiento, con la primera angustia, con la primera melancolía humana.

Pero respondiendo a la raíz de tu pregunta, tú mismo, al visitar Venezuela, habrás podido ver cómo en nuestros grandes medios algunos escritores y poetas hablan de la dictadura o autocracia que hoy azota mi país, y adjetivan e infaman y acusan de hordas a las mayorías que apoyan al proceso bolivariano. No es que ellos no sepan qué es dictadura: algunos la han padecido, y otros tolerado. Como tú decías en fecha reciente, toda casta intelectual se organiza en el sentido de cooptación con el poder, aunque esta vez, agregó, tendríamos que precisar en dónde se halla el poder verdadero –no el de fachada–, lo que nos llevaría a un estadio de definiciones. Entiendo la disidencia como una actitud consustancial al poeta, y en lo personal me entristece el patético destino de los poetas-bisagra, expertos en ditirambos, genuflexiones y reverencias. Pero es necesario precisar sobre qué se disiente, ante quién o quiénes y en nombre de qué o quiénes. Sucede que en mi país algunos “disidentes”, cuyos goznes y charnelas aún resuenan en los espacios y oficinas de los verdaderos poderes y cuyas voces enmudecieron cuando aquí y en Latinoamérica se cometían los peores crímenes, ahora súbitamente han despertado y vociferan. Yo celebro este despertar, porque entre la indiferencia y el egotismo, entre la disonancia y la vanidad, entre la pantomima y la patraña, entre el sainete y la intolerancia, la disidencia –aun la menos desinteresada– puede parecer una herejía, y toda herejía es revolucionaria, si es verdadera.

FM | ¿Todavía dirías hoy: “al diablo los versos”?

GP | Todavía, pero no me atrevería a decir “al diablo la poesía”. La poesía nace como salvoconducto de lo humano ante sí mismo. Su Tung-Po, llamado Su Chi, quien viviera en la China imperial del siglo XI, escribió que la poesía era la única recompensa del poeta. Y Luis Cardoza y Aragón, el gran guatemalteco tan olvidado, decía que ella era la mejor prueba concreta de la existencia humana.

JOTAMARIO ARBELAEZ

EXTRAVAGANCIAS POÉTICAS DEL NADAÍSMO³³

FM | Este diálogo nuestro, gira en torno a la actuación de varias revistas literarias en los años 60. El Nadaísmo surge en 1958, actúa de forma relevante durante toda la década siguiente y solamente al final publica su revista –esto en una época en que las acciones grupales o individuales resultaban primordialmente en la publicación de revistas–. ¿Qué pasó? ¿Qué impidió la creación de una revista propia del grupo?

JA | Cuando en la Medellín de 1958, la ciudad más católica y trabajadora de Colombia, publicamos el “Primer manifiesto nadaísta” –donde se afirma que “Dios murió en el diluvio y su cadáver no fue rescatado por los bomberos”, y que “el trabajo es atentatorio contra la dignidad de la poesía y también contra la propia dignidad humana”–, allí ya se anuncia la próxima aparición de la *Revista Nada...* La verdad desnuda, la negación.

Los nadaístas eran entonces una banda de poetas muy jóvenes, extravagantes y *extra vagos*. Gonzalo Arango era el único que trabajaba intensamente, escribiendo cuentos, manifiestos, poemas, dramas, cartas, comunicados y colaboraciones literarias para los periódicos. Con lo poco que ganaba, articulaba el movimiento, hacía ediciones en mimeógrafo, compraba libros, estampillaba correspondencia, pagaba las cuentas en los bares. En los primeros 12 años nunca hubo recursos para editar la revista. Pero no sentimos necesidad. Como tampoco de la publicación de libros. Los medios impresos fueron generosos con nosotros, considerando la virulenta originalidad de los proponentes, para difundir nuestro “evangelio de la nueva oscuridad”. Los suplementos literarios dominicales de todos los diarios del país publicaron profusas muestras literarias de los “nuevos bárbaros”. Aunque después se dieran al trabajo y a la libertad de desmigajar todo y, al encontrarlas dignas de “esquizos”, insultarnos a través de sus columnas editoriales. Así la fama rápidamente se desparramó y también la influencia en la juventud. La revista *Mito*, órgano del grupo que comandaba Jorge Gaitán Duran, nos dedicó por completo su último número. Revistas de otros países nos cedieron sus páginas. Entre ellas *El Corno Emplumado* y *Pájaro Cascabel*, de México, dirigidas una por Margaret Randall y Sergio Mondragón, y la otra por Thelma Nava; *Eco Contemporáneo*, de la Argentina, dirigida por Miguel Grinberg; de Venezuela, *Zona Franca*, dirigida por Juan Liscano, y *Rayado sobre el Techo*, del grupo El Techo de la Ballena; *La Bufanda del Sol* y *Pucuna*, de Ecuador,

³³ Jotamario Arbeláez [Colombia, 1940]. Entrevista realizada en 2009.

dirigidas por los poetas tzántzicos Ulises Estrella e Ivan Egúez; *El Pez y la Serpiente*, de Nicaragua; y *Venezuela Gráfica* y *O Cruzeiro*, del Brasil, estas últimas revistas de variedades. Solamente en 1970, cuando confluimos en Bogotá los nadaístas de la provincia, sobre todo de Medellín y Cali (Gonzalo Arango, Amílcar Osório, Eduardo Escobar, Darío Lemos, Humberto Navarro, Jaime Jaramillo Escobar, Elmo Valencia, Jotamario Arbeláez) es que se decide la publicación de *Nadaísmo 70*, como fue llamado el primer número, y simplemente *Nadaísmo*, como aparecieron los siete números siguientes. En esta revista eran publicados sólo los textos que la prensa nacional rechazaba. Era dirigida por Gonzalo Arango y Jaime Jaramillo Escobar hacia el papel de editor y gerente. Este último, en aquel momento, daba inicio a una agencia de publicidad y había suspendido la escritura de sus poemas, aunque no del todo, porque traducía a su muy especial manera los poemas de Geraldino Brasil, cuyos libros le había regalado el director del suplemento de *El Tiempo*, Eduardo Mendoza Varela. Los críticos afirmaban que Geraldino no existía, pues a su respecto no se encontraba pista alguna. Hace poco, cuando me invitaste a Recife, adonde llevé las traducciones completas, leí algunas de ellas y tuve la sorpresa de ver a la familia del poeta entre el público. Pero yo hablaba de la revista. Teníamos que conseguir anuncios publicitarios para financiarla. La prensa de derecha acusaba a los anunciantes de estar subvencionando la subversión. Los gerentes de las empresas se fueron acobardando. Gonzalo se cansó de buscarlos. Y hasta allí llegó la aventura.

FM | Tienes razón. Era amplia la atención que se daba, en todo el continente, al Nadaísmo. De alguna manera ustedes también tenían una publicación propia, formada por el conjunto de páginas dedicadas al movimiento en varias publicaciones de la época. Pensemos inicialmente en Colombia. *Mito* surge en 1955 y prosigue hasta 1962. La edición de la revista es considerada más una proeza intelectual que económica. Naturalmente este aspecto no era el único que distinguía a los dos movimientos. Armando Romero observa que en *Mito* el elemento poético es, de cierta manera, secundario, una vez que la revista era mantenida por “un grupo intelectuales que planeaba disputar el poder con la generación del Centenario” (*Los poetas de “Mito”*. Separata de la *Revista Iberoamericana* n° 128-129. Madrid, julio-diciembre de 1984). Además de esas distinciones, sobre las cuales pido tu comentario, ¿qué otros puntos son esenciales al establecer una diferencia entre *Mito* y *Nadaísmo*?

JA | Aclaro que sí tuvimos una publicación insolente que duró muchos años (1959-1970), llamada *Esquirra*, suplemento dominical del diario *El Crisol*, de Cali, donde publicábamos lo que era considerado impublicable

en cualquier otra parte. También editada en Cali, la revista *El Ojo Pop*. Eduardo Escobar, del grupo de Medellín, también hizo su revista de poesía, *La Viga en el Ojo*. Cuando el poeta Mario Rivero se apartó del grupo fundó su revista *Golpe de Dados*. Y muchos jóvenes inventaban revistas para darse el lujo insolente de publicarnos.

Cada vez que se habla de generaciones, grupos o movimientos en Colombia, los cítricos (sic) y los catedráticos (sic) anulan el Nadaísmo, dando un máximo relieve a la obra de los escritores de *Mito* y al aspecto editorial de la revista en sí. Y enfatizan que el nuestro no fue ningún movimiento de vanguardia, y ni siquiera poético. Como máximo, un problema social, un caso policial. Los señores de *Mito* eran intelectuales progresistas de buenas familias y posición social, con estudios en Europa y conexiones con los medios periodísticos y editoriales. Los nadaístas éramos poetas de provincia, de clase media baja y en su mayoría menores de edad. Pero sabíamos disimular nuestra inexperiencia mostrándonos al día con las tendencias de vanguardia y asustando a burgueses y beatos con el eslogan “somos geniales, locos y peligrosos”.

Los nadaístas bebimos en *Mito*, cuya colección se apoyaba en el estudio del poeta X-504. Es posible decir que el Nadaísmo nace y se amamanta con *Mito* y que *Mito* muere y es enterrada después de haber dedicado su última edición a los poetas nadaístas vivos. Así como *Mito* influyó en el Nadaísmo, el Nadaísmo lo haría en dos grandes grupos de los '70: el M-19 y los hippies. El M-19 hizo la paz y los hippies hicieron la revolución.

Con la muerte de Gaitán Duran y la consecuente desaparición de *Mito*, quienes más perdieron fueron los nadaístas, le reveló Álvaro Mutis a Armando Romero. Gaitán Duran había pensado en delegar la dirección de su revista a Gonzalo Arango, una vez que consideraba que el Nadaísmo era el fruto más evidente de su trabajo de introducir las nuevas –y ocultas– tendencias catárticas en la literatura y en el arte. Del Marquês de Sade a Sartre, a Genet, a Bataille, a Wright Mills, a Brecht, a Malraux, a Shaw, a Sagan, a Ezra Pound, a Patchen, a Tardieu, a Lefevre, a Gramsci, a Visconti, a Callois, a Pizarnik, a Goytisolo, a Updike, a Mondolfo, a Lévy-Strauss, a Perse, a Nobokov, a Benn, a Durrell, a Ghelderode, a Rulfo, a Cortázar, a García Márquez y al propio Gonzalo Arango y sus jóvenes alegres. Pero muerto el capitán cesa la fragata.

Años después los nadaístas harían su propia revista, que acabó llamándose *Nadaísmo*. Mientras buscábamos el nombre, uno que posiblemente rindiera homenaje a *Mito*, surgió uno que sólo descartamos cuando entendimos que la mención de *Mito* nos dejaría disminuidos: *Nadaís-Mito*.

FM | También me parece que la ausencia de una revista está de alguna manera compensada por las publicaciones colectivas del movimiento, *13 poetas nadaístas* (1963) y *De la nada al nadaísmo* (1966). ¿Esta es también tu opinión? ¿Cómo era la circulación de esos libros? ¿Alcanzaron la misma anuencia de parte de esa red de revistas en varios países?

JA | Cuanto más famosos nos hacíamos, igualmente más pobres, y nuestros editores en aquellos momentos eran todavía más pobres que nosotros. Los libros ni siquiera conseguían llegar a las librerías. Eran agotados en nuestras conferencias y giras por el país, dados a cambio de un hospedaje zaparrastroso o un plato de sopa. Pero muchos poemas saltaron de allí a las antologías. Los libros nos servían también para despertar anfitriones. Hoy son objetos de culto en bibliotecas sofisticadas. Y son encontrados para la venta a precios tan exorbitantes que sus propios autores no los podemos adquirir.

FM | Ahora, ¿cómo ustedes se relacionaban con una publicación surgida en los años 60 y activa en toda la década, como lo era la revista *Eco* (1960-1984)? ¿De qué manera esta revista, que según Eduardo Jaramillo fue, al menos en sus comienzos, “la revista de un humanismo en el exilio”, percibía la actuación de los nadaístas?

JA | Era una excelente revista, de tendencia germanista, donde no dejaban que los nadaístas mostraran la nariz, a excepción de Armando Romero, que publicó algunos textos insólitos. Su director en aquella época, Juan Gustavo Cobo Borda, poeta y crítico literario de poca importancia, afirma: “los nadaístas siempre me saturaron” –en ocasión de nuestros 50 años– porque nuestro provincianismo y nuestra penuria económica nos impedían –según él – alcanzar el cosmopolitismo. Imagínate que hasta el presente ya representamos a Colombia en 20 países, y que algunos estamos forrados en oro. Yo apenas aguanto las ganas de proclamar que soy el Premio Internacional de Poesía “Chino” Valera Mora, de la Fundación Rómulo Gallegos, noticia que prácticamente ningún diario colombiano quiso divulgar.

FM | [risas] En un ensayo, el mismo Juan Gustavo Cobo Borda observa que la revolución nadaísta se dio “inicialmente, más como una poesía de la acción que como una propuesta de renovación literaria” (“El nadaísmo, 1958-1963”. Revista *Eco* # 224. Bogotá, agosto de 1980). ¿Cómo entendían ustedes las relaciones entre poesía y comportamiento?

JA | Una poesía de la acción, claro, a través del terrorismo verbal. Más

que de arruinar el soneto, tratábamos de desestabilizar las instituciones. Hace algunos días tuve la ocasión de celebrar en Cuba, en el XIV Festival Mundial de Poesía, los 50 años de dos revoluciones gemelas: la cubana y la nadaísta. Ambas sometidas a bloqueos parecidos. Los cubanos al de los gringos; los nadaístas al de este tipo de críticos.

FM | Cuando surge la antología de Aldo Pellegrini, en 1966, donde estás publicado al lado de poetas de la generación anterior (*Mito*), el propio Pellegrini menciona que el grupo de los nadaístas se encontraba “actualmente dividido”. Me gustaría que comentaras algo con respecto a esa escisión momentánea.

JA | El Nadaísmo siempre estuvo dividido en tantas partes como nadaístas lo integraban. Inclusive alguien llegó a decir que los nadaístas eran 3 y estaban divididos en 4. En el seno del nadaísmo, en los primeros años, hubo disputas, sobre todo entre Medellín y Cali, unas reales y otras ficticias. Las reales, por diferencias ideológicas, como las relaciones con el partido comunista, que no nos veía con buenos ojos porque sentían que les estábamos arrebatando la juventud, que con nosotros se dedicaba a fumar marihuana en vez de ir a la guerrilla. Con todo, éramos sus grandes aliados en las denuncias públicas contra la burguesía, el *stablishment* y el imperio. Las ficticias, para dar que hablar a la prensa cuando pretendía callarnos. Las diferencias persistieron porque no hubo nunca una doctrina cerrada, había partidarios de la lucha armada y del budismo zen, seguidores de Gandhi y de Marighela. Cuando Pellegrini me publicó en su antología viva latinoamericana yo tenía 25 años y acababa de devorar la *Antología de la poesía surrealista*, que robé de una librería con el poeta argentino Leandro Katz. Desde entonces empecé a hablar de surrealismo cuando me daba la gana.

FM | ¿Los nadaístas se sentían más próximos al surrealismo o a la *Beat Generation*? ¿Había esa distinción, considerando, entre otros aspectos, las influencias europeas y estadounidenses?

JA | Las influencias de los movimientos de vanguardia europeos y de los beatniks no fueron previas. Nosotros las encontramos por el camino. Sólo Gonzalo Arango y Amílcar Osório estaban suficientemente ilustrados en ese tema. Los demás, como te digo, éramos escritores incipientes con pretensiones de genialidad. En los dos o tres primeros años devoramos toda la literatura de vanguardia del mundo. Además del surrealismo y de los beatniks, fueron fundamentales para nosotros el existencialismo de Sartre y el zen de Suzuki, la patafísica y el pietismo. Mi

devoción inicial yo la centré en Jarry, Eluard, Breton, Prévert y Péret, pero todos nosotros navegábamos en Kafka, Akutagawa, Dostoievsky, Joyce, Guimarães Rosa, Steckel, Wiennenger, Rimbaud, Lautréamont, Whitman, Poe, Lovekraft, Donne, Pound, Huidobro, Fernando González y Cardenal.

FM | Dentro de ese amplio espectro, se realiza en México, en 1964, el I Encuentro Americano de Poetas, promovido por el Movimiento Nueva Solidaridad. Ustedes enviaron al evento una carta donde leemos: “La poesía se sentirá orgullosa si consigue restituir en los espíritus esa rara virtud humana tan en desuso en nuestro mundo que es la amistad; y si consigue detener el desierto espiritual que crece en nosotros y en la historia, arruinando el esplendor del mundo”. Ese momento apostaba a la imposición de un nuevo valor moral, al surgimiento de lo que entonces se llamaba “el hombre poscristiano”. No hubo un resultado satisfactorio, no es necesario decirlo. Las sociedades contemporáneas erradicaron la amistad, las leyes básicas de convivencia humana, y todo se restringe a las esferas del consumo y de la intolerancia religiosa. Después de los años 60 nunca más se volvió a pensar en una “nueva solidaridad”. ¿Hay alguna razón específica para el fracaso de lo que allí entonces se buscaba?

JA | La carta de Gonzalo a ese congreso desbordaba humanismo en plena primavera de la guerra fría. Cuando, en busca del “hombre nuevo”, hasta los sacerdotes estaban tomando las armas. Muchos nadaístas no teníamos ilusión alguna con la llegada de ese hombre prometido que haría de la tierra un campo de paz a través de movimientos de liberación. Aunque, de cualquier manera, haya llegado, y casi inmediatamente, con la generación hippie, que fue uno de los tiempos de cambio más bellos que vivió la humanidad. Paz y amor, *brothercito*, ¿parece poco? Así como Ginsberg fue electo su profeta, para los nadaístas esos chicos fueron nuestros profetizados. Con todo respeto por la revolución cubana, no creo que el hombre nuevo fuera el Che Guevara; el hombre nuevo fueron los hippies, esos surrealistas de Dios. El hombre nuevo no estaría interesado en sembrar cinco o seis Vietnam, sino en acabar con la guerra. Lástima que se evaporaron cuando la ropa se acabó, los cabellos cayeron e institucionalizaron el cannabis. Pero desde entonces el vendaval de Dios retornó al mundo. Y todo aquel que fue hippie lo sigue siendo.

FM | En una carta de noviembre de 1971, Gonzalo Arango escribió a Aura de Mera cosas como: “Hay que salir del sistema, de todos los sistemas dominantes. Inclusive del Nadaísmo” [...] “El Nadaísmo nos sacó del abismo negro y nos condujo a un abismo de luz, de amor, de libertad. Ya

no encuentro sentido en la protesta, en la rebeldía de esos años. No protestaré más. El Nadaísmo ya me parece estrecho para vivir. Me frena el vuelo.” [...] “El Nadaísmo también se está volviendo un callejón sin salida, un sistema de ver, pensar, sentir; un modo de ser, en síntesis.” [...] “Ahora escribo poco, como habrás ‘leído’. No tengo casi nada que decir.”

JA | Gonzalo tuvo una crisis 13 años después que había inventado el nadaísmo y la expresó así. Era su forma de seguir siendo nadaísta “a su manera”. Había probado el LSD, había llegado al paraíso que es la isla de Providencia, había encontrado el amor en una joven caminante proveniente de Inglaterra, en suma, se había reconciliado con Dios. Quiso regresar del fondo del desfiladero al cual había conducido a la juventud. Nosotros lo seguimos.

Aunque, déjame decirte, a esta altura del 2009, que pienso que el nadaísmo, después de 50 años de algarabía, debe desaparecer del panorama social e inclusive del teatro poético, convertirse en la sociedad secreta que siempre debería haber sido, y trabajar de una manera alquímica en la transformación del alma del mundo.

FM | ¿Sin LSD, sin Providencia y sin amor, o sea, ningún tipo de reconciliación con Dios?

JA | Confieso que, sin ninguna influencia lisérgica, geográfica o emotiva, entré en acuerdo con Jesucristo. Con él voy a trabajar en la parusía. Estoy entregado al viento paráclito. Y adopté una nueva divisa: “No creas en el Credo. Cree en todo.”

FM | A cierta altura de nuestro diálogo mencionaste la revista *O Cruzeiro*, brasileña, que era muy antigua, había surgido en 1928 y no pertenecía al ambiente de nuestra conversación. ¿Había alguna otra aproximación relacionada al Brasil en términos de publicaciones periódicas?

JA | Ahora los nadaístas tenemos lugar en *Agulha Revista de Cultura*. Allí están nuestros poemas, manifiestos y declaraciones blasfematorias y sacras, en ese templo sin altar del surrealismo. No puede pedir más el hijo del sastre, ahora dedicado a confeccionar su novela *La casa de las agujas*.

LUIS ALBERTO CRESPO

RESONANCIAS DEL ESPÍRITU POÉTICO³⁴

FM | Recorto una observación de René Char: “Entre inocencia y conocimiento, amor y vacío, el poeta tiende todos los días el puente de su salud”. ¿Qué busca esencialmente tu poesía?

LAC | | Más que puente de salvación, lo que persigo es el hundimiento, la caída, mejor, en mi ser profundo, donde imagino la reintegración de mi inocencia y mi culpa en la tierra de debajo de la conciencia.

FM | Naturalmente, me referí a René Char en función de que eres traductor de su obra. ¿Qué afinidades estéticas hay entre tu poesía y la de Char?

LAC | De Char amo lo que me separa de su poesía: tanto deliberado propósito de alianza entre la emoción y el pensamiento, la ternura y la razón. Pero, sobre todo, lo que me acerca a su obra es su fidelidad a la región, al lugar y al color y el aroma del mediodía francés.

FM | Otro poeta venezolano que admira mucho la poesía de René Char es Juan Sánchez Peláez. En los dos, poetas esencialmente imagéticos, hay una busca acentuada de claridad. La aventura existencial de ambos fue pauta por este riesgo extremo. Basta pensar en un libro de Peláez: *Aire sobre el aire* (1989). Naturalmente, esa busca conduce a una expansión de los sentidos, a una liberación de fuerzas expresivas. En ese sentido, ¿cómo ponderar hoy la importancia de la obra de de Sánchez Peláez en el ámbito de la poesía venezolana?

LAC | La obra de Juan Sánchez Peláez nos exalta porque nos revela la hegemonía de la imagen y el entresueño: esa línea imprecisa entre el suspiro y el grito. El ha sabido igualar en la formulación del poema la ironía y el goce, el sentimiento de plenitud y de pérdida.

FM | En el prólogo de *Como una orilla* (1991), Rafael Castillo Zapata comenta que tu concepción poética “tiene como centro la experiencia del desierto”. El desierto tiene un predominio peculiar en la obra del chileno Ludwig Zeller. Pero, en el sentido en que Zapata se refiere a una “mística seca”, tal vez se pudiera pensar en el brasileño João Cabral de Melo Neto. Según este poeta, “la persona se vuelve más lúcida, más creativa, más

³⁴ Luis Alberto Crespo [Venezuela, 1941]. Entrevista realizada en 2008.

capaz, si tiene una obsesión”. Me gustaría que comentes esa posible relación entre tu poesía, la Zeller y la de João Cabral, a la luz de la “experiencia del desierto”, sea por el léxico (Zeller), sea por el ritmo acentuadamente áspero (Cabral). ¿Cuál, en fin, es la obsesión de tu poesía?

LAC | No conozco, infelizmente, a Zeller. Em cambio he leído con fruición a João Cabral de Melo Neto, con quien comparto la luz de lo árido y lo desnudo, esa “experiencia del desierto”, que para mi es menos lexical, lingüístico, que formal o escritural. Si, mi obsesión es lo áspero, la grieta en lo que pienso y en lo que miro.

FM | Siguiendo esta misma senda, menciono otro poeta, el chileno Humberto Díaz-Casanueva, cuya poética es considerada por la crítica otro ejemplo de “escritura desértica”. Este poeta defendía un dominio absoluto de la racionalidad sobre la escritura poética, en oposición a su compatriota Neruda que decía no comprender el acto de creación. ¿En qué consiste la conciencia de la creación?

LAC | Amo la poesía de Díaz-Casanueva. He escrito sobre ella con fervor. Alguna vez me expresó su admiración por *Resolana*: pienso que, acaso la distancia de mi detenida lectura de su obra, cierta entonación acusatoria (o auto-acusatoria), cierta privación en el decir, proviene de *El blasfemo coronado* o de sus imágenes. Extraño que siendo Neruda más “sensual”, no alcance esa resonancia de la escritura desértica del poeta de la razón y de la lógica deductiva que es Díaz-Casanueva.

FM | Según Guillermo Sucre, lo que se comprueba a partir de la lectura de Borges es que el destino de un escritor “lo hace vivir en la irrealidad”. Pienso aquí en tu pasión por el caballo. En una entrevista dijiste: “Él es el que me lleva a reconocer los lugares de la distancia, de lo lejano, de lo inalcanzable, de la muerte”. ¿El poeta revela la esencia de cada cosa o simplemente convierte una cosa en otra?

LAC | Creo –y el caballo me lo confirma– que el poeta revela la esencia de cada cosa, como tú señalas, porque es órfico: descende al fondo del ser y del mundo. Como los viejos chamanes de que habla Rolland de Reneville, deja una hendija en el horizonte cuando atraviesa la apariencia. A caballo, he vivido ese presentimiento cuando paso del aquí a la otredad de ciertas palmas, ciertos montes y tengo la experiencia del polvo y de la canícula que me revelan la espiritualidad de toda distancia, toda lejanía.

FM | Observo en tu poesía una característica que se verifica también

en Reynaldo Pérez Só y en Rafael Cadenas, en este último sólo en libros como *Una isla* (1958) y *Amante* (1983). Me refiero a la no titulación de los poemas. ¿Hay algo que quiera ser destacado mediante esa opción?

LAC | No creo que haya particularidad alguna en borrar los títulos: acaso sea, sin embargo, para que el libro se mantenga fiel al título, al nombre, como si en él se concentrara cada poema. En mis trabajos más recientes (*Solamente* y *Lado*) regreso a la titulación de cada poema y ya no sé por qué lo hago, así como la insistencia en la puntuación, que en mis libros anteriores desdeñaba.

FM | En uno de sus ensayos, Juan Liscano dice que la literatura, en Venezuela, suele “vivir sólo de la novedad o de la idolatría”, que es exactamente lo que pasa en Brasil, donde cada vez más raramente se ejerce la crítica literaria. ¿Cómo se observa este aspecto actualmente en tu país?

LAC | Nuestro país literario es un país sin crítica, sin reflexión poética. No obstante, la escasa crítica que leemos es tan válida, tan precisa, que permite, al menos, advertir acerca de un peligro que nos asedia: la facilidad del reconocimiento, la apurada fama, en especial entre los jóvenes. Hay, además –como diría yo–, una insistencia en la poesía breve en la cual se da, las más de las veces, un testimonio trunco, una acumulación caótica de imágenes.

FM | Al contrario de países como Puerto Rico y Uruguay, casi no se verifica, en Venezuela, la presencia de mujeres que escriban poemas. Casos aislados son Ana Enriqueta Terán y Hanni Ossott. Cuando Emira Rodríguez publicó su *Malencuentro* (1975), encontró en ti prácticamente el único comentario crítico de su poesía. Actualizando la lectura de la escritura mítica de ese libro, ¿qué representa hoy Emira Rodríguez para la poesía en Venezuela?

LAC | El caso de Emira Rodríguez es doloroso: enmudeció de pronto. Al menos que oculte su escritura por cualquier causa. Aun me deslumbra el recuerdo de la lectura de *Malencuentro*. Emira estuvo muy ligada sentimentalmente a Juan Liscano y parece que este vínculo la afectó largamente. No encontrarás su nombre en ninguna antología nuestra.

FM | Ana Enriqueta Terán declaró cierta vez: “En la poesía venezolana existen pocas individualidades de gran poesía, pero una poesía, sí, global. Tal vez en Chile, Argentina, Uruguay, existan poetas importantes, pero sin la calidad que nosotros tenemos como conjunto”. ¿Compartes esa

opinión? ¿Tal ecuación es realmente posible, toda vez que la poesía exige la eclosión de una voz peculiar?

LAC | No comparto para nada el sentimiento de la gran Ana Enriqueta: ella misma es una poeta de voz individual. Ramos Sucre es otro. Cadenas, Enriqueta Arvelo Larriva, Ramón Palomares, Sánchez Peláez, Gerbasí... Tampoco creo para nada que la poesía del Continente carezca de poetas importantes y de calidad individual. ¿Tengo que mencionarte nombres? No cabrían en estas páginas. Todos son planetas que reflejan una luz que les es propia. Poetas de generaciones diversas, del 20, del 40, aun de estos días, en el sur y en el norte, en la montaña y en la costa y hasta en las selvas y los llanos. Tanto, que hoy es posible hablar, no de este u otro poeta, sino de poetas ecuatorianos, peruanos etc.

FM | Otra opinión que quisiera confrontar con la tuya es la de Juan Liscano, cuando afirma: “Los surrealistas y su retórica acabaron con las posibilidades reales de ingresar en un mundo auténticamente mágico. Los surrealistas eran, en el fondo, firmes cartesianos, y por eso no puede asombrar la derivación de un Aragón hasta el estalinismo”. Me acuerdo de una frase de Michel Leiris, que dice: “La finalidad de una obra de arte es tornar sensible el misterio de los elementos que pone en juego”. En consecuencia, no entiendo la relación entre la equivocación (¿política?) de Aragón y la supuesta retórica apuntada justamente por Liscano, quien, al menos en sus *Cármenes* (1966), fue enormemente influenciado por esa misma “retórica”.

LAC | Sí, del Surrealismo sobrevive hoy su trampa, su retórica. Emplearon una fórmula, la del automatismo psíquico y quienes eran realmente poetas sobrevivieron a esa retórica: Artaud, Char (en su primera época), Crevel, Magloire Saint-Aude, en Haití, Césaire, en Martinico, Sánchez Peláez, en Venezuela y no Breton, el Papa del Surrealismo (con excepción de su *Unión libre*). Pero el Surrealismo fue –así, en pasado– una liberación del lenguaje no sólo poético sino artístico y una invitación a practicar la poesía, a convertirla –como dijera Éluard– en una verdad práctica. No incluyo a Liscano entre los poetas venezolanos marcados por el Surrealismo. La influencia surrealista la encarna Sánchez Peláez: él nos sentimentalizó el Surrealismo, privilegió la parte imaginística en detrimento del orden cartesiano que hizo del movimiento legendario una casa abandonada, pero habitada por la nostalgia de una vida irrepetible.

FM | Es muy cierto que se escribe de más y que todos se creen grandes poetas, sobre todo los que no lo son. Lo que antes era una veleidad del

espíritu, ¿no crees que hoy ha sido sistematizada como una forma de anulación total del individuo?

LAC | El peligro, para el poeta en estos días, es que ya no sea –como señalara Saint-John Perse– la mala conciencia de su tiempo y que la poesía no sea más el más inocente y peligroso de los menesteres, que señalara, a su vez, Hölderlin.

EDUARDO MITRE

LA RAZÓN ARDIENTE DE LA POESÍA³⁵

FM | Iniciemos nuestra conversación preguntando sobre tu relación con la poesía, este “ejercicio de soberanía del espíritu”. ¿Cómo te toca la poesía?

EM | La poesía es, como el amor y la amistad, una experiencia, un estado de gracia común a todos. En el caso del poeta, es un estado de gracia verbal, aun en la desgracia. En tu pregunta hablas de una soberanía del espíritu que la poesía entraña. Sí, lo es, pero al mismo tiempo y paradójicamente, entraña una fatalidad. No se es poeta porque se quiere sino porque se debe serlo. Pero en ese deber radica ejercicio de la libertad. En una palabra: es una vocación, o mejor: un destino asumido como vocación.

FM | Julio Ortega menciona en tu poesía un “vislumbrar, con las palabras exactas, el deslumbramiento”. También Jesús Urzagasti nos habla de la “deslumbrante odisea del recuerdo”, en un poema tuyo, “El peregrino y la ausencia”. ¿Concuerdas con ambos en esto, que podríamos llamar una poética del deslumbramiento?

EM | Creo que ambos, Ortega y Urzagasti, apuntan a una de las características más visibles de mi poesía. Es evidente que parte de ella, es una expresión del asombro frente al mundo, frente a los seres y cosas cotidianas: una puerta, una palmera, una silla, la nieve, el mar. Tal vez un verso de Octavio Paz: “el olvidado asombro de estar vivos”, sea la tarea que trata de cumplir mi poesía como la de innumerables poetas. Y nada extraño en ello, pues la poesía, como la filosofía, está ligada al asombro frente al ser. Allí donde la costumbre mira una “rugosa realidad”, la mirada poética descubre una perpetua novedad. La poesía entraña, como la religión, una revelación, una epifanía.

FM | En cierta ocasión, te referiste acertadamente al exilio como un “síndrome latinoamericano”. Habiendo vivido también esa experiencia, ¿la calificarías de determinante en tu obra?

EM | El término *exilio* es muy amplio y muy rico. En el contexto de tu pregunta es claro que tiene una connotación política. En este sentido, la experiencia del exilio ha sido una de las más constantes y desgarradoras

³⁵ Eduardo Mitre [Bolivia, 1943]. Entrevista realizada en 1993.

de la historia latinoamericana –con una intensidad crónica en las décadas de nos sesenta y setenta– aunque, por desgracia, no es exclusividad de ella. En relación a mi poesía, “Razón ardiente” es el texto que de manera más clara testimonia esa experiencia. Ese poema fue escrito en París, poco después de uno de los golpes de estado más crueles que vivió mi país. Sin embargo, creo que la poesía de Pedro Shimose es la que cifra esa desgarradora experiencia de manera más intensa y constante. Y éste es, entre otros, uno de los méritos de este poeta.

FM | En *La luz del regreso* (1990) se reproduce una carta tuya al crítico Luis H. Antezana, en la que reflexionas admirablemente sobre la gestación del poema “El peregrino y la ausencia”. ¿Cómo situar el “principio de simetría”, al que allí te refieres, en relación con un poema anterior, “Razón ardiente”? ¿Consideras la poesía completamente regida por ese orden de correspondencias?

EM | No, no, establecer simetrías no fue el propósito de esos poemas, no fue una voluntad sino un principio generador de los mismos que poco a poco se fue manifestando. Nunca me sentí tan poco autor como al escribir “El peregrino y la ausencia”, pues, como lo digo en “Cuento de un canto”, la carta que citas, el poema me fue dictado por un azar, o una cadena de azares obediente a una secreta lógica implacable e impecable. Al decir esto, no me refiero, desde luego, a la calidad del poema, sino a la manera, al proceso de su escritura. El itinerario de su redacción, tanto o más que el poema mismo, fue para mí la verdadera experiencia poética. De ahí la necesidad de esa carta o relación minuciosa de su lenta gestación. En cambio, en “Razón ardiente”, aunque también fue un poema escrito lentamente, más que de simetrías cabría hablar de la incursión de versos pertenecientes a otros poemas escritos mucho tiempo antes. Se trata de la irrupción del pasado a través de algunos versos de contenido autobiográfico y colectivo. Sin embargo, creo que pueden hacerse comparaciones entre este poema y “El peregrino y la ausencia”: la multiplicidad de tiempos y espacios que ambos abrazan, la referencia a episodios trágicos de la historia: la dictadura sangrienta, el miedo y el exilio en el primero; y la masacre de palestinos en el segundo. Al margen de estas similitudes o correspondencias, las diferencias no son menos notables: “Razón ardiente” tiene una escritura fragmentada, espacial, en tanto que “El peregrino y la ausencia” una escritura más bien discursiva, lineal. El tono coloquial y la intertextualidad son dos de sus características distintivas.

FM | Tú dices que, por influencia de Franz Tamayo, el modernismo se prolongó, en Bolivia, hasta el final de la segunda mitad del siglo XX. Por su parte, Jaime Sáenz lamenta que Bolivia no dé a Tamayo su debida importancia. En 1970, la Biblioteca Ayacucho, en Caracas, dedicó un largo volumen a este notable poeta modernista, para algunos el primer poeta de América. ¿Quién fue, de hecho, Franz Tamayo?

EM | Franz Tamayo fue muchos hombres: un pensador, un político, un pedagogo y, sobre todo, un poeta extraordinario en algunos momentos de su obra. Digo en algunos momentos, pues gran parte de su poesía, en mi opinión, se confunde con la retórica grandilocuente. No estoy de acuerdo con las estimaciones que pretenden hacer de Tamayo “el primer poeta de América” ni el segundo o tercero porque esas jerarquizaciones son de orden más bien deportivo. ¿Qué quiere decir eso de ser el primero y qué de América? Lo evidente es que la obra de Tamayo es una de las más importantes de la poesía en Bolivia.

FM | Me referí a Jaime Sáenz, y recuerdo que en *El árbol y la piedra* (1986) situaste su poética, más que como un diálogo con el mundo, como “un debate consigo mismo”. El crítico Stefan Baciu, al destacar que la literatura boliviana no vivió la experiencia de la vanguardia que dominó a América Latina en los años 20, considera a este poeta como uno de los fundamentales en Bolivia, incluyéndolo en su ya conocida lista de autores “parasurrealistas” (con la cual particularmente no concuerdo). ¿Compartes esa opinión? O sea, ¿hay un vínculo entre la poesía de Jaime Sáenz y la estética surrealista?

EM | Sí, en Bolivia la poesía de vanguardia no ingresa sino tardíamente. No tengo una respuesta que explique esa demora, aunque conjeturo que tiene múltiples causas, pero demandaría mucho espacio exponerlas aquí. En relación a la poesía de Jaime Sáenz, frecuentemente asimilada al Surrealismo, como la de Edmundo Camargo, creo que esa relación es válida si se piensa que la escritura surrealista tiende a la fractura del discurso racional, coherente, para instalar otra lógica que exprese lo irracional y lo onírico. Lo que no veo en Sáenz ni en Camargo es el ideario, o las utopías revolucionarias que nutrieron a los surrealistas: instaurar la poesía en la vida, hacer de ésta una obra de arte, más allá de la literatura. El erotismo, el amor, que en los surrealistas es un acto revolucionario contra el orden establecido, no creo que lo sea en Sáenz. Su poesía amorosa es una constante y conmovedora evocación del sujeto amado ausente, no un reconocimiento de la presencia. Por ello mismo, el cuerpo es el gran ausente de su poesía. Le falta ese puente sensible. En su lugar,

Jaime Sáenz edificó una obra originalísima que no es un puente sino una escalera en caracol por la que el poeta sube y baja infatigablemente a las tinieblas de la soledad o al vislumbre del otro, de la otredad, del tú liberador.

FM | La ética de la poesía siempre difirió de la ética de la historia. El Surrealismo acentúa esa disyunción justamente al intentar encarnar los valores de la historia, convirtiendo la revelación de esa “paradoja dramática” en el principal blanco de los ataques que sufre prejuiciosamente hasta hoy. Con todo, acentuar tan decisiva contradicción, ¿no sería una de sus contribuciones esenciales?

EM | Esa paradoja dramática se da antes en varios poetas románticos, ¿verdad? Los surrealistas la retoman y, si quieres, la radicalizan. Sin embargo, lejos de instalar una ética poética en la historia, acaban siendo, en algunos casos, asimilados por ésta. Peor aún: afectados por una de sus más graves enfermedades: la ideología acrítica, el dogmatismo. Ahí creo que reside más que la paradoja, la amarga ironía de varios miembros de ese movimiento, y que explica sus adhesiones a ideologías totalitarias, amparadas en una ceguera voluntaria o, en el mejor de los casos, en una fe ingenua en el mal necesario pero pasajero. Parece que les faltó una virtud muy simple y difícil de lograr: la humildad, íntimamente relacionada a la capacidad de dudar de uno mismo, de sus propias ideas y creencias. En el fondo, eran espíritus religiosos y, por ello mismo, muy proclives al fanatismo. De ahí que sus acciones se confundieran a menudo con las profanaciones y que, asimismo, sus manifiestos contemplaran, en varios casos, las excomuniones. Sin embargo, es necesario recordar que algunos de sus miembros, que más tarde fueron más allá del Surrealismo, conservaron siempre una lucidez crítica en ningún momento desmentida. Me refiero, sobre todo, a Octavio Paz.

FM | Considerando que Gesta Bárbara fue la formación grupal mejor definida en la literatura boliviana, y teniendo en cuenta su vínculo con el Surrealismo, ¿es posible afirmar que, aunque tardíamente, el Surrealismo habría sido, entre todas las vanguardias, la de influencia más decisiva en la poesía boliviana? ¿Cuáles podrían señalarse como sus contribuciones más notables?

EM | El Surrealismo en la poesía boliviana se manifiesta de manera clara en dos poetas hasta ahora no muy bien estudiados: Gustavo Medinaceli y Julio de la Vega. Ambos encarnan una libertad metafórica inusual hasta entonces en la poesía boliviana. Asimismo, con ellos, el erotismo y la experiencia de la urbe moderna cobran una carta de

ciudadanía en la poesía de mi país. Pero el Surrealismo no se limita a estos autores, sino que está presente, de manera soterrada, en casi todos los poetas dignos de mención: Guillermo Viscarra Fabre, Roberto Echazú, para nombrar dos de generaciones distintas y algo distantes. Frente a la poesía clacisista de un Tamayo, el Surrealismo sopló como un viento de libertad, de exploración verbal.

FM | Es siempre lamentable el modo como la crítica pospone algunas obras literarias de gran importancia. En el ámbito de la poesía hispanoamericana hay casos notorios, como los de los chilenos Rosamel del Valle y Enrique Lihn y el del colombiano Jorge Gaitán Durán –tres poetas fundamentales y que, sin embargo, raramente traspasan la frontera de sus países de origen, siendo igualmente raros los estudios acerca de sus obras. En la poesía boliviana, me parece, Edmundo Camargo constituye el caso más clamoroso. A tu modo de ver, ¿qué ocasionaría esos *desenfoques* de la crítica?

EM | Si, desde luego, ele en el mapa de la poesía latinoamericana hay varias obras importantes que no han sido todavía suficientemente valoradas. Incluso y esto es lo más grave, algunas que casi no han sido tomadas en cuenta. Por ejemplo, hace pocos años a mí me pareció muy lamentable que la poesía de José Eduardo Guerra fuera prácticamente desconocida fuera de Bolivia. El caso de Guerra no es único, se podrían añadir varios otros nombres de otros países. Pero creo que es justamente la tarea que debe imponerse la crítica: romper el aislamiento, el desconocimiento de las obras. Desenterrarlas del silencio en el que yacen, es una de las tareas más inmediatas de la crítica, y acaso su mayor razón de ser.

ARMANDO ROMERO

LAS COMBINACIONES DE VIDAS³⁶

FM | Estaba leyendo un enigmático poema de Oliverio Girondo, en el que pregunta por un sospechoso “yo” (*él, otro*) que busca en vano, sin encontrarlo jamás, pero que permanece esperando. Empecemos entonces nuestro diálogo por esa figura sospechosa, el otro que todos buscamos, a través de la poesía. ¿Quién es el interlocutor que buscas?

AR | Creo que la poesía es el bello e inquietante sueño de encontrar un alma afín al doblar la esquina. Pero, ¿somos ese otro, o somos otro, como quería Rimbaud? Esta pregunta es hermosa porque no tiene respuesta, aunque no es una pregunta retórica. Se mueve dentro de las aporías del misterio. Donde lo evidente se evapora para crear una realidad otra, ya que nunca sabremos si al doblar la esquina nos vamos a encontrar con el otro o con nosotros mismos. El Surrealismo, que creo es el más grande intento de la razón para comprender estos abismos, ve la imagen hecha cuerpo al doblar la esquina y la califica como belleza convulsiva. Un monje zen tiraría un zapato por la ventana, sin que le importe si le va a pegar al gato o no. Yo estoy allí, esperando que alguien tire de regreso el zapato por la ventana.

FM | Varios surrealistas solían repetir aquella máxima de que la poesía está en otro lugar. Al final de un poema tuyo, preguntas “¿Dónde está el poema, entonces, / la mirada hacia adentro?” Si hay “otro lugar”, ¿dónde está? Poesía y poema, acción y objeto, ¿se distinguen o no? ¿Dónde están?

AR | Si hay una respuesta a esta inmensa pregunta tuya está en y entre las palabras mismas. Te refieres al poema, “Devino misterio” de mi libro *Hagion Oros*, el cual está construido en forma de versos pareados donde preguntas casi retóricas, sembradas en el hacer del poema, encuentran como respuesta una imagen simple de la realidad. Pero en su suceder, abren paso a la última pregunta que cae sobre el lector casi como un acertijo y un desafío, colocándolo ante el mismo reto que siente el hablante lírico frente al dilema de transformar esa realidad externa en una realidad interna, lo cual no nos lleva al pensamiento, a la reflexión, sino a ese “otro lugar” que señalan los surrealistas. Entonces el poema está allí donde está la poesía, como esa imagen que toma cuerpo en el hacer religioso. Por eso este poema no se llama “Divino misterio” sino “Devino misterio”, porque no habla de un hecho consumado, que es un fin en sí mismo, sino de un

³⁶ Armando Romero [Colombia, 1944]. Entrevista realizada en 2006.

proceso, de un devenir. La respuesta a tu pregunta está entonces en las palabras, porque ellas son las que construyen el poema, pero también está entre las palabras, en ese “otro lugar” de que hablamos.

FM | En el prólogo a la antología *A vista del tiempo* (2005), dices que “la narración y la poesía, hablando de su forma en versos, siempre han estado muy ligadas”. Hay una cuestión esencialmente técnica sobre la que no me privo de preguntar: ¿Te ha ocurrido, alguna vez, hallar que un poema dispuesto originalmente en prosa podría crecer disponiéndolo en versos, o viceversa? ¿Cómo manejas, finalmente, el tema?

AR | Esto que dices es muy importante para mí, y a veces no encuentra una resolución clara. Por ejemplo, hay un poema mío en prosa en mi libro *Las combinaciones debidas* que se titula “De los asesinos”. Este poema, escrito en prosa y dividido en 5 partes, ha sido publicado en prosa y en verso. Incluso hay una traducción al inglés que está en verso. La decisión en cuanto a esto ha sido arbitraria, de los editores o traductores, pero yo no me he opuesto a ella porque encuentro que el poema funciona de las dos maneras. Pienso que muchos de mis poemas, de mis cuentos cortos, podrían ver ese cambio, el cual abre dos entradas de lectura y visión al mismo poema. Ahora bien, esto también funciona en mis poemas en prosa, y no sólo en los líricos sino también en los narrativos, aunque de hecho tengo que decidir por una sola entrada al poema, ya sea en verso o en prosa, cuando voy a publicar el poema o el cuento corto.

FM | En unas valiosas notas sobre tu poesía, escribió Juan Calzadilla: “La prosa al servicio del poema lo lleva a una condensación extremadamente elíptica, a veces de cariz surrealista o automático, cuya concisión, no estando al servicio de lo lineal, es la misma que procura el uso del verso libre”. ¿Crees que este recurso elíptico puede entenderse como un puente esencial entre lo narrativo y lo lírico en tu obra?

AR | Sí, es cierto, y aclara lo que te decía en la respuesta anterior. Tal vez esto se debe a que yo parto en la factura de mis poemas o cuentos poéticos de un punto oscuro, sólo iluminado por unas palabras claves que han salido de brochazos sueltos sobre la página, ni siquiera bosquejos sino líneas de encuentro de palabras, muchas veces sin conformar ni siquiera una frase. No parto de un tema preconcebido. Lo que va a narrar ese poema o cuento, si es que las palabras me llevan a algo narrativo, se hace al friccionar esas palabras y hacerlas soltar otras palabras que llevan dentro, las cuales irán dándole forma al texto. Muchas veces quedan hilos sueltos, pedazos que algún buen podador podría eliminar fácilmente, pero yo me

obstino en dejar allí como muestras de la imperfección de mi método. A pesar de que lo admiro mucho, y es más, lo defiendo siempre como un gran poeta, me siento en las antípodas de Borges, ya que su laberinto textual y emocional funciona con la exactitud de un reloj y el mío con la arbitrariedad de alguien que mira hacia el cielo para ver qué hora es.

FM | ¿Cómo se da tu ingreso al Nadaísmo?

AR | Fue un ingreso lento, tan lento que todavía no sé bien si estoy apenas ingresando. De niño desarrollé un amor loco por las palabras, no sólo en cuanto a su relación con sonidos y silencios, sino como parte integral del ser, y así me sentía un hombre de palabras, tal vez en la misma medida que otros se sienten hombres de edificios, de elementos químicos, de números, de dinero. Y esto me llevó a conocer, valga el azar fortuito, a los poetas nadaístas de Cali. Jotamario vivía en mi mismo Barrio Obrero, a unas cuadras de mi casa. Pero también conocí a Jaime Jaramillo Escobar, que en ese entonces caminaba en las dos patas de su seudónimo, X-504; a Alfredo Sánchez, quien dirigía *Esquirla*. Yo era bastante menor en edad que casi todos ellos, así es que oía más que predicaba. Y un día me aparecí ante Alfredo Sánchez con unas prosas entrecortadas que denominé *Diario*, y conseguí que éste lo publicara en *Esquirla*. Creo que desde ese momento algunos de los nadaístas me vieron como uno de ellos, era el año 1961. El Nadaísmo era un grupo bastante cerrado cuando se consolidó como grupo literario, aunque no tanto para Gonzalo Arango o para Jotamario, sino para Elmo Valencia o Eduardo Escobar. Este hecho de ser un movimiento abierto y cerrado a la vez refleja mucho la sociedad colombiana.

FM | Tú mismo afirmas que hay una afinidad, en tu primer libro, *El poeta de vidrio* (1976), con lo que llamas “experimentación metafórica cercana al Surrealismo”. Recuerdo un ensayo de Peter P. Rohde sobre Henry Miller, publicado en la revista argentina *Eco Contemporáneo*, en que él decía: “Los surrealistas son demasiado intelectuales y demasiado chatos, según el gusto de Miller. Ellos no viven la vida bastante peligrosamente. Esperan un milagro, nada hacen para producirlo. Hablan de inaugurar una desintegración general, pero viven como burgueses. Algunos de ellos han cometido suicidio, pero, hasta allí, ninguno de ellos ha matado a un tirano. Ellos creen en una revolución, pero carecen de la mínima chispa de rebeldía.” ¿En qué aspecto los nadaístas reconocían alguna familiaridad con el Surrealismo?

AR | No, no estoy de acuerdo con lo que dice Rohde sobre los surrealistas. Miller fue un hermoso rebelde, pero no creo que se comió a su

madre en pedacitos, que yo sepa. Nadie puede juzgar tan a la ligera el hacer y el vivir poético de los demás, menos cuando se trata de hombres y mujeres que dejaron el pellejo y el alma en sus poemas y cuadros. Si algo me ha enseñado el vivir es ser humilde cuando se trata del ser en poesía de los demás. Los malos poetas no son poetas y eso es todo. Ahora bien, aunque el Surrealismo llegó a todos los poetas nadaístas por sus lecturas, no todos incorporaron el ir de la imagen surreal en sus poemas, o enfrentaron su hacer poético a los peligros del azar fortuito. Creo que los únicos que vimos de frente y nos identificamos con el Surrealismo, fuimos Jotamario, Darío Lemos, en cierta manera Alberto Escobar, y yo. Me explico: Jaime Jaramillo Escobar fue y sigue siendo un gran lector de Rimbaud, Lautréamont, Blake, Lewis Carroll, pero yo no veo en él la mano tutelar de los surrealistas. No sé si esto se deba a la presencia fundamental de la mujer en el Surrealismo en el triunvirato de amor, libertad y poesía, ya que éste es un poeta homosexual, o simplemente falta de afinidad por la lírica surreal. Gonzalo Arango llevó siempre el poema a una imagen directa en relación con lo circundante, ya fuese amor, política, sociedad etc., pero no recurrió a la imagen surrealista. Asimismo, Eduardo Escobar. Amilkar Osorio frecuentó un lirismo cultista, barroco. Sin embargo, y esto sí creo es fundamental, la libertad de acción que el Surrealismo trajo al hacer de la poesía un arma de juego y de fuego para arremeter contra el horror creado por la sociedad burguesa, fue acogida de manera total por el nadaísmo, movimiento que trató de combatir la violencia colombiana con la violencia de la palabra y la poesía.

FM | Yo no creo en ese aspecto que mencionas en relación con Jaime Jaramillo Escobar, porque el peruano César Moro era homosexual y su poesía es una de las más intensamente surrealistas que conocemos. Hay una clásica familia de homosexualidad velada que incluye poetas como José Lezama Lima y Xavier Villaurrutia, por ejemplo. Sin embargo, la homosexualidad de un Federico García Lorca no evitó aquel desborde maravilloso de imágenes de un libro como *Poeta en Nueva York*. De cualquier manera, es curioso observar este prejuicio interno del Surrealismo –Breton se multiplicaba en falsos moralismos, sin contar su miopía en relación con la música y la narrativa, por ejemplo–, y su continuidad en América.

AR | Si, tienes razón en el caso de Moro, poeta no sólo maravilloso en lo que respecta al poema en sí como texto, sino en su relación con las pasiones amorosas. Todos leímos ese inolvidable poema, *Carta de amor*, que tradujo tan bien Westphalen. Pero la actitud de Breton, tan cerrada en cuanto a la visión del amor como producto de la unión libre de hombre y mujer, espantó de seguro a algunos poetas homosexuales. Pero en el caso

nadaísta creo que también se debe mencionar que los poetas de mayor edad, y entre ellos Jaramillo Escobar y Gonzalo Arango, venían al nadaísmo con una escuela que arrastraba todavía ciertos tonos de la poesía popular colombiana, o de poetas que se habían hecho populares por el gusto masivo. Esto es resultado del autodidactismo de algunos de ellos, y de una formación cercana al mundo campesino, no tanto ciudadano. Muchos factores pueden ser considerados, pero en definitiva el Surrealismo como método, como forma del hacer literario, no fue aceptado del todo por una parte significativa del nadaísmo.

FM | Hay un poema tuyo que se inicia con esta entrañable toma de posición: “No siempre se puede ser cara o sello al mismo tiempo y después decir que la fortuna se mide por abismos”. De alguna manera retomamos el tema arriba tratado. Haré entonces una pregunta cómica, sí, no la evitaré: ¿Cómo mides tu fortuna poética? Claro que me refiero a los cordones umbilicales y sus rupturas, dislocamientos imprevisibles, viajes hacia adentro y hacia afuera, desilusiones etc.

AR | Aunque pueda pecar un poco de presuntuoso en esto, creo que esa frase inicial en este poema en prosa habla bien de mi filiación con el Surrealismo, donde las palabras parecen llevarnos a un discurso claro, transparente, pero de una manera sorpresiva se enroscan en sí mismas y ocultan su significado como sentencia. Es aquí donde creo que el barroco clásico español se funde con las premisas del romanticismo que nos llevan al Surrealismo. Para mí la poesía como la vida es algo que debe fluir constantemente, ser en el movimiento. Es por esto que mis cordones umbilicales están unidos a esos poetas viajeros que han dibujado el mapa de una geografía donde la imaginación vuela con la realidad: Cendrars, Joyce, Michaux, Lowry son nombres que me acompañan siempre. Pero también soy devoto de tres peregrinos inmóviles: Proust, Kafka, Lezama.

Hablar de rupturas, de distanciamientos, me lleva a recapacitar en el hecho de que al paso de los años mi afecto por Octavio Paz, que fue fundamental en mis años de formación, se ha enfriado hasta el punto de que ya no me identifico con su hacer poético, tal vez con sus prosas ensayísticas, y eso sólo con algunos libros. Por lo contrario, Neruda, a quien odié desde nacimiento, pasa a ocupar un puesto de respeto y de admiración por sus *Residencias* o por algunos poemas del *Canto General*. El poeta Sánchez Peláez, a quien un día le hablé de estas cosas, me dijo que mi cerebro se había reblandecido. Sin embargo, al final de su vida, estuvo de acuerdo conmigo en que la obra poética de Paz no se sostenía en la dimensión que él y sus coetáneos la habían puesto siempre.

FM | El mejicano Eduardo Lizalde observa, en una entrevista, que “la palabra es multívoca, no unívoca, como suponíamos cuando decíamos que la poesía debía tener un sentido universalmente comunicable, como una crítica a la dispersión y la anarquía que se produce después del Surrealismo, y a la facilidad de la invención de un género literario y poético que cundió en el mundo y en México, de una poesía que no significara nada.” Esto me recuerda un pasaje de una entrevista que diste a Arturo Gutiérrez Plaza, donde mencionas la importancia de los diversos grupos surgidos en América en los años 60, entre ellos, los nadaístas, y entonces, haces esta salvedad: “Indudablemente que no se puede hablar de calidad literaria porque eso es parte de otro análisis”. ¿Hoy podemos considerar los lazos posibles entre tu salvedad y esta referencia crítica “a la dispersión y la anarquía” hecha por Lizalde?

AR | Todos estamos de acuerdo con Lizalde en que desde Homero para acá la palabra es multívoca cuando está sembrada en poesía. Si volvemos a Neruda, vemos que lo unívoco en este poeta hace mala poesía, panfleto poético, propaganda política. Lo mismo son esos tristes epígonos como Cardenal y su lastimoso *Canto Cósmico*. No entiendo muy bien lo que dice Lizalde como “una poesía que no significa nada”, y dónde sitúa él ese desprendimiento del Surrealismo para la poesía latinoamericana. Luego de la década del 60 los poetas latinoamericanos gozan de la fortuna de una amplia libertad para seguir sus propios caminos, y muchos de ellos escogen un camino muy conservador, tradicionalista, intentando saltar por encima de la fuerza y virulencia de las posturas de los poetas rebeldes del 60, para volver a rescatar una tradición que estaba sembrada en los poetas inmediatamente posteriores a la vanguardia. Eso se siente, con sus excepciones, en la poesía mexicana actual. Otros buscan llevar la síntesis poética a la máxima expresión, y van al haikú, al epigrama, y esta actitud inundó América Latina en la década del 70 y del 80. La corriente neobarroca trajo una onda cimbreante y todavía se siente su trepidar. Es interesante notar que los poetas de la década del 60 todavía están plenamente activos y sus voces se escuchan con gran claridad. Pienso que las ideas de generalizar algunos momentos de la poesía latinoamericana con calificativos como “dispersión y anarquía” no nos llevan a nada.

FM | Estas opciones tan numerosas se orientaron tanto por la expectativa utópica de cambio de una sociedad, como por el encastillamiento en un esoterismo precario. Pero siempre me llamó la atención algo que observas ahora: que los años 60 se hayan convertido en una década salteada. Un libro como *La cultura de un siglo. América latina en sus revistas*, organizado por Saúl Sosnowski, da un salto de las revistas de los

años 50 a las de los 70, dejando fuera aventuras ineludibles como *Eco contemporáneo* o *El corno emplumado*, por citar apenas dos de incuestionable importancia. ¿Encuentras alguna lógica en este salto?

AR | Creo que eso es producto de nuestra crítica literaria, que toma posiciones parciales, acomodadas a intereses personales y estéticos. La negación de lo que pasó en la década del 60 y en parte el 70, no sólo por los críticos y algunos de los poetas, es un error fundamental crítico, y que yo veo muy claro en los académicos latinoamericanos en Norte América. Si tú ves la *Antología de la Poesía Latinoamericana* de Julio Ortega, puedes notar cómo este crítico excluye a los poetas de la década del 60. *El corno emplumado* y *Eco contemporáneo* son revistas fundamentales para entender el suceder poético de América Latina en la segunda mitad del siglo XX. Negarles esa posición es manipular la realidad literaria con fines personales. También puede ser desconocimiento, ligereza crítica, algo que no es muy raro en la academia.

FM | Te pido que me hables un poco sobre *Esquirla*.

AR | *Esquirla* más que una revista fue el suplemento literario de un periódico de Cali, y salía cada domingo bajo la dirección de Alfredo Sánchez, quien contaba, a veces, con la ayuda de Jotamario Arbeláez y de Diego León Giraldo. La persistencia de Alfredo Sánchez, y la bondad del dueño del periódico lograron que *Esquirla* se mantuviera activa por muchos años, y sirviera de línea de referencia para los poetas jóvenes que emergíamos en ese momento. Allí no sólo se republicaron los poemas surrealistas tomados de la antología de Pellegrini, sino que se publicaron por primera vez en Colombia los beatniks y muchos poetas latinoamericanos y europeos. Yo traduje *Prosa del Transiberiano* de Cendrars con mi hermano, del inglés porque no teníamos la versión original en español, y publicamos este maravilloso poema en *Esquirla*, mucho antes de que saliera en español la traducción de Enrique Molina. El director, Alfredo Sánchez, fue uno de los grandes animadores del nadaísmo, y si bien no figura mayormente en las antologías del grupo se debe, en parte, a que su obra poética y prosística no pasaba por el cedazo crítico que mantenía el nadaísmo internamente. Es decir, se lo amaba como hermano, como amigo, pero no se lo consideraba un buen escritor. Esto es lastimoso porque en el caso de un grupo literario se debían haber considerado otros valores. Yo estoy trabajando en una nueva versión de mi largo ensayo histórico del nadaísmo y pienso referirme extensamente a su caso personal.

FM | Bien, uno de los poetas integrantes de la generación Mito, Fernando Charry Lara, recuerda sobre el Surrealismo que ellos se dejaron sobre todo atraer por su rebeldía, “su pasión de la realidad”, y agrega: “Queríamos conciliar la vigilia y el sueño, la conciencia y el delirio. La exactitud debería valer tanto como el misterio.” Mito es prácticamente contemporáneo del Nadaísmo, considerando que la revista del grupo surgió en 1955, tres años antes de las primeras manifestaciones nadaístas. Sé de tu grata amistad con Álvaro Mutis, pero ¿cómo se relacionaban las dos generaciones?

AR | Tengo la fortuna inmensa de haber y seguir sido siendo amigo de Fernando Charry Lara y de Alvaro Mutis, así como de otros dos poetas cercanos a la revista *Mito*: Fernando Arbeláez y Rogelio Echavarría. Conocí a Jorge Gaitán Durán en Cali poco antes de que muriera, pero yo era muy joven y no me atreví a frecuentarlo durante su estadía en la ciudad. Así que te puedo decir con un detalle preciso la relación que estos poetas establecen con el nadaísmo. Fernando Arbeláez fue siempre un poeta muy afín al nadaísmo, y tuvo gran simpatía por el movimiento, a la vez que se distanciaba de los poetas que formaron la “generación sin nombre” o “desencantada” que en Colombia siguió al nadaísmo. Esta misma actitud, con excepciones como las de Giovanni Quessep, Jaime García Maffla, Juan Manuel Roca, entre otros, la encontré en Charry Lara, a quien me unieron lazos de amistad por años. Rogelio Echavarría también fue y sigue siendo un simpatizante del movimiento nadaísta.

Cuando conocí a Alvaro Mutis en México en 1972 descubrí que odiaba el nadaísmo sin conocer mayormente la obra de los poetas nadaístas. Se la hice conocer y su actitud cambió radicalmente. Y en relación a Jorge Gaitán Durán debo recordarte que el último número de *Mito* está dedicado al nadaísmo, y que su muerte fue un golpe no sólo para la literatura colombiana y latinoamericana en general, sino para el movimiento nadaísta, que veía en él (yo entre ellos) a un poeta y a un activista literario fundamental para nuestra generación, ya que se iba a establecer un diálogo creativo crítico muy intenso entre él y Gonzalo Arango. Alvaro Mutis me dijo un día que su muerte había sido lo peor que le había pasado al nadaísmo.

FM | En uno de los números de la revista *Mito*, el mismo Charry Lara, aunque considere “que se creyó con demasiada benevolencia en las virtudes del automatismo”, destaca con lúcida visión crítica, acerca del Surrealismo, que “el hecho de haberse propuesto unos problemas de tan difícil solución para nuestro estado actual de prisioneros de todos los convencionalismos, de haber destrozado muchas sombras y mostrado el

camino hacia una realidad que imaginamos más auténtica, nos demuestra su importancia verdadera”. Esto confirma la honestidad intelectual de Charry Lara, por quien siempre sentí gran admiración. Yo querría, sin embargo, volver a un aspecto anterior, cuando mencionaste las conexiones entre el barroco clásico español y el romanticismo. Me parece que ésta es la conexión que funda una distinción esencial entre el Surrealismo en Europa y en América. A partir de ese enlace es posible comprender la grandeza de la poesía de nombres como Aimé Césaire, César Moro, Enrique Molina, Francisco Madariaga, Juan Sánchez Peláez, Ludwig Zeller, y en esta corriente se inserta con consistente intimidad tu poesía. Esta lectura del Surrealismo me interesa mucho más que otra que podría definirse como más deudora de los postulados europeos. Me gustaría tener tu opinión sobre esta otra perspectiva de un Surrealismo que en América se libera de una supuesta ortodoxia europea.

AR | Aquí estamos, creo, en el centro de uno de los problemas que ha tenido la crítica al Surrealismo en América Latina, crítica que no pudo ni ha podido ver las conexiones que el Surrealismo en América Latina tiene con el barroco español, incluido aquí Cervantes también, y la presencia de éste en el romanticismo, lo cual de una u otra manera va a tocar al Surrealismo europeo. Así, el barroco nos llega directamente a través del modernismo latinoamericano, Darío en especial, Lugones, Herrera y Reissig, y de poetas españoles como Machado, o los de la generación del 27, Lorca, Aleixandre, Alberti, Cernuda, e indirectamente por los románticos europeos y Mallarmé, que van a impactar el Surrealismo como lo vemos claramente en los libros de Anna Balakian. Esto establece la diferencia, y esa explosión que el Surrealismo logró en América Latina, que toca no sólo a poetas surrealistas propiamente dichos, como los que tú citas con precisión, sino a poetas como Rosamel del Valle, Lezama Lima. La crítica que transpone el Surrealismo europeo para evaluar a los llamados surrealistas latinoamericanos es obtusa porque desconoce el efecto que la tradición literaria tiene en la construcción del edificio poético latinoamericano. A pesar de su enfrentamiento con el Surrealismo, César Vallejo tiene muchos puntos de diálogo con sus postulados, y muchos de sus poemas podrían leerse bajo la lente surrealista sin que pierdan su valor original.

FM | Otro tema curioso es el concepto de que, en la América de los años 60, se habría producido un atraso o dilución del interés por las vanguardias europeas, lo cual constituiría una relación tardía. Ahora, si pensamos en las distinciones hasta aquí establecidas, lo correcto sería hablar de otra vanguardia. ¿Estarías de acuerdo?

AR | Si, es una vanguardia que llega tarde, pero cuyo valor no deja por eso de ser muy importante. Ese es otro problema de los críticos que sólo piensan por lo que leen, que nunca ven el cuadro real de las cosas porque no participan de la realidad como se vive o se vivió en América Latina en estos años. A pesar de que el Surrealismo y las otras vanguardias ya tuvieran años de haber sido cocinados en Europa, nosotros necesitábamos ese golpe de dados sobre el tapete que abriera nuevas puertas al azar, a la belleza, y de hecho al enfrentamiento del poeta a su realidad interna y externa. Y esto viene con fuerza en la década del 60, y logra su efecto más hondo en los países donde se había negado la entrada al bombardeo vanguardista. Este es el caso de Colombia, Venezuela, Ecuador, para citar sólo unos cuantos ejemplos. El Nadaísmo, el Techo de la ballena, y los tzántzicos, fueron movimientos capitales para el desarrollo literario-social-político de estos países. Yo te puedo decir esto con gran precisión porque viví en estos tres países y conocí profundamente estos movimientos y a sus poetas y escritores.

FM | En una entrevista que hice al poeta Harold Alvarado Tenorio, al tratar de una posible relación entre Mito y Nadaísmo, destaca: “Los de Mito dejaron una obra que indica cómo estábamos a las puertas de comprender qué sería la civilidad, pero sus esfuerzos fueron abortados por la Violencia de los cincuentas, por sus muertes prematuras, físicas o morales, y por los hijos de la Violencia, los nadaístas, expresión de la barbarie más atroz que culturalmente haya vivido el país y cuyos designios se han realizado en los años ochentas, con funestas consecuencias para la cultura hablada y escrita. El Nadaísmo es el hampa de la cultura, los Matracas de nuestro tiempo.” Naturalmente, es bien distinta tu lectura del tema, y ya me dirás en qué difiere. Pero antes te pido que me digas si la opinión de Alvarado Tenorio es una manifestación aislada o si acaso la “Generación desencantada”, a la cual él pertenece, expresa un rechazo común al Nadaísmo.

AR | Es interesante que escritores y poetas de la Colombia actual, como es el caso de Fernando Vallejo o Harold Alvarado, critiquen a la sociedad colombiana, y dentro de ella al movimiento nadaísta, con una actitud y un fraseo similar al que utilizó el movimiento nadaísta en la década del 60 contra la cultura oficial latinoamericana. Pero Alvarado Tenorio no critica el hacer de los poetas nadaístas hoy en día sino el hecho histórico del nadaísmo. Es triste esto porque al ejercer su libertad como poeta él disfrutó de los beneficios que el nadaísmo logró para la inteligencia colombiana con su enfrentamiento con el conservatismo dictatorial colombiano de los 50 y 60. Esto mismo pasa con el poeta Juan Gustavo Cobo Borda, al menos en la década del 70, cuando decidió utilizar

los métodos nadaístas para sacralizar y desacralizar la poesía colombiana precedente, y para denigrar del nadaísmo. Cobo Borda modificaría su posición años después.

Ahora bien, en mi respuesta anterior tú puedes ver que yo hablo con conocimiento íntimo de la relación del nadaísmo con Mito. Debo decirte que mi libro *Las palabras están en situación* sigue siendo el libro de lectura fundamental para el análisis de la generación de poetas colombianos del 40 y el 50, preludio del nadaísmo.

Es parte de la tradición político-literaria colombiana hacer del insulto una forma de crítica lapidaria. Esto se debe, creo, a que los colombianos cargamos una dosis de rabia, de ira interior, que no todas las veces encuentra el camino del razonamiento lúcido, de la inteligencia crítica. Cuando Alvarado Tenorio dice que el nadaísmo es causante de muchos de los males de Colombia y que es “el hampa de la cultura”, toma una posición moralista, católica y conservadora, que lo ubica justo en el pensamiento de los mismos intelectuales retrógrados de la década del 60, entre ellos Eduardo Carranza, que así calificaron al nadaísmo.

FM | ¿Estás de acuerdo con los tres principios anotados por Arturo Gutiérrez Plaza, que él sitúa como motivos recurrentes en tu poética: las imágenes del monje, del viajero y del soñador? Es una tríada, sí, pero yo observo que tienes una predilección por la dualidad, y que tú mismo tratas de reducir la tríada señalada por Gutiérrez Plaza a una dualidad: “la memoria y los viajes”. Considero aquí tu interés declarado por las que llamas “palabras bicéfalas” y también las referencias a combinaciones duales, como “lo huidizo y lo permanente” [Juan Sánchez Peláez], las disidencias entre conocimiento y felicidad, e incluso tu concepción de que hoy el mundo está dividido en “dos clases de poetas”. Bien, éstas serían “las combinaciones debidas” [risas], pero... ¿cuáles son las combinaciones indebidas?

AR | La imagen del monje siempre ha estado presente en mi trabajo poético, literario. Es algo que he buscado explicar de una u otra manera, aunque prefiero que la respuesta me sea evasiva ya que me atrae esa imposibilidad de ubicar la figura del monje dentro de mi quehacer literario. Tal vez mi viaje al Monte Athos, la República Ortodoxa Griega, de donde extraje el alimento terrestre que nutrió mi libro *Hagion Oros*, sea el que mejor describe esta relación. De allí se desprende también la idea del viaje, ya que viajero he sido por años y todavía no hay día en que no esté planeando moverme de un sitio al otro, ver y caminar. Y en cuanto al sueño, siento que es ese mar que vemos por las noches con una linterna de dos pilas que nos llevan al día del poema.

La idea a que nos referíamos anteriormente en relación a la palabra multívoca como la explicaba Lizalde, creo que se relaciona con ese bicefalismo verbal que me interesa. Es la idea del laberinto, de la dualidad, indudablemente. La pena que me produce esto que se denomina el mundo postmoderno es que tiende a ser unilateral, unívoco, en la medida que pierde su centro. Sé que esto suena paradójico. Me explico mejor: en el mundo moderno, y aquí inscribo al Surrealismo, buscamos ir al centro, sin embargo, nuestro objetivo no es llegar sino ir, es decir, viajar, mientras que en el mundo postmoderno la idea del ir desaparece al abolir el centro. Es decir, ya estamos a donde vamos a llegar. Y aunque no haya centro estamos en el centro. Es el pensamiento de la Edad Media, el cual nos puede llevar (y nos está llevando) a esos extraños fanatismos políticos y religiosos que hoy nos empiezan a asustar.

Es interesante que este título de mi libro *Las combinaciones debidas* se preste para el juego poético. Eduardo Espina hablaba de *Las combinaciones de vidas* y José Miguel Oviedo, una vez en Guadalajara, lo unió con mi otro libro de poemas, y hablaba de *Las combinaciones de vidas a rienda suelta*. Sería interesante ver qué resulta con un libro que se llamara *Las combinaciones indebidas*.

FM | Hablas de tu permanencia en Ikaria, la isla griega del Egeo donde escribiste el libro *Cuatro líneas* (2002), como de “la condición ideal para un poeta”. ¿No crees que esa condición es esencialmente infructífera para la poesía, si consideramos que es una adversidad natural la que la hace eclosionar?

AR | Como puedes colegir de mi respuesta a tu pregunta anterior, mi espíritu moderno, renacentista y barroco, me lleva a unir ese *locus amenus* que se me presenta en la isla de Ikaria en Grecia, con la sensualidad que para mí conlleva el hacer el poema. Definitivamente no creo que las circunstancias adversas, los sitios nefastos, sean una precondition para el poema, para la recepción de la poesía, aunque no niego que muchos de los grandes poemas se han escrito en condiciones muy difíciles, realmente horribles a veces. Ahora bien, eso no quiere decir tampoco que todo poema escrito en un sitio paradisíaco sea necesariamente bueno. En mi caso, que soy un poeta muy cercano a lo sensual, el hecho de escribir mismo se convierte en un acto de gozo, ya que disfruto de las palabras no sólo por su sonido sino por su grafía en la página. Escribo siempre a mano, y trato de dibujar mis ideas con las palabras, casi como si en el fondo de mí estuviera alojado un calígrafo chino.

FM | El tema de la crítica será siempre recurrente, en gran parte por la

discrepancia que existe entre sujeto y objeto. Mencionas las conclusiones arbitrarias de Guillermo Sucre en *La máscara, la transparencia* (1985), y comentas incluso el “facilismo analítico” en que se convirtió la crítica de que disponemos hoy en día, en nuestros países, oriunda de los pequeños vicios clasificatorios de la Universidad, más afecta a la prosa que a la poesía, y evocas a José Miguel Oviedo. No me parece que el valor de una crítica pueda medirse por una visión desde adentro o desde afuera de la creación. Tenemos casos correctos en los dos casos. Es correcta tu referencia a Miguel Oviedo (visión desde afuera) y también a Pedro Lastra (visión desde adentro), como ejemplos positivos. Como ejemplos negativos yo destaco al brasileño Wilson Martins (visión desde afuera) y al mejicano Octavio Paz (visión desde adentro), que hacen lecturas arbitrarias respecto a la comprensión de los desdoblamientos de la lírica en sus respectivos países, el primero regulado por algunos prejuicios de orden estético, el segundo por conveniencias personales. No evitamos esto nunca, es cierto, ¿pero no te parece que los poetas deberíamos cobrarnos más duramente de la crítica los atropellos que vamos percibiendo?

AR | Si, estoy plenamente de acuerdo contigo. No sólo vista desde adentro sino también desde fuera, la crítica de poesía puede caer en esos pozos infectos como son las conveniencias personales, la política literaria, la defensa de grupos etc. América Latina adolece de estos males, y en la medida en que nos aproximamos más a la posmodernidad el cinismo y la comercialización de la crítica se hacen cada vez más manifiestos. Es un mundo de compra y venta. Pocos son los críticos que mantienen una independencia, pero también los poetas se dedican a buscar cómo hacer desmerecer la obra de sus hermanos poetas en busca de hacer merecer la de ellos. Todo esto es muy triste. La generosidad que marcó tanto a las generaciones anteriores, el desprendimiento y la honestidad, son cada vez más raros. Lastimosamente Octavio Paz es uno de los poetas que instauró este estado de cosas con su visión arbitraria de la poesía continental. Pero esta preeminencia de Paz fue producto de la pasividad crítica de la inteligencia latinoamericana, que fluctuaba entre los extremos de adhesión a los postulados de la izquierda política o a las premisas de una vanguardia europea engeguedora. Así, los poetas un poco más jóvenes que él le guardaron una devoción lindante con la adoración. Hablo de Enrique Molina, Juan Sánchez Peláez, Gonzalo Rojas y varios de los poetas de Mito.

Hoy en día nuestra crítica poética es pobre, y en su lastimosa condición termina siendo manejada, en parte, por algunos editores, principalmente españoles, gracias a la decisión de publicar en España como forma de consagración a unos cuantos escogidos. Adolecemos de falta de buenas editoriales continentales, adolecemos de crítica independiente.

FM | Disponemos sólo de una crítica de circunstancias, moldeada por los intereses de aquellos que se disfrazan de poetas y de críticos en busca de aceptación por el mercado editorial. Nada más. Convertimos la vida en un gran emporio. Mera actividad comercial. Y suena patético que nuestros gobiernos hablen de alianza, porque la perspectiva de esa alianza es siempre trazada por los intereses del llamado gran capital y no basada en la expresión legítima de una cultura. Por eso no tenemos buenas editoriales continentales, porque tanto la soja como el petróleo son mejor considerados como factores culturales que las expresiones artísticas o literarias de cada país.

AR | Vivimos un mundo no sólo muy peligroso sino profundamente imbécil, o mejor dicho, dominado por la imbecilidad. Pocos son los poetas o narradores que se resisten a este estado de cosas porque la atracción de la notoriedad se ha convertido en un arma de manipulación de los consorcios editoriales o gubernamentales. Esto funciona terriblemente con los narradores, muchos de los cuales han terminado por convertirse en animales domésticos para los editores. Los poetas tienen la suerte de no ser tan importantes, o no tener la peligrosa fortuna de hacer dinero con sus libros. Pero esto no los saca del comercio, ahora en pequeña escala. Parece que el mal es contagioso y que el legado de humildad y generosidad combativa que dejaron los poetas de las generaciones anteriores se estuviera disolviendo.

FM | ¿Olvidamos algo?

AR Si, olvidaba decir que este diálogo contigo no sólo ha sido muy enriquecedor para mí, ya que me ha permitido reflexionar sobre estos momentos de la poesía que me son urgentes y entrañables, sino que el hecho mismo de que fuera contigo lo hace muy especial, gracias a mi admiración de tantísimos años por tu poesía y tu persona. Por años tu mano amiga ha viajado por todo el continente americano construyendo la magia de la amistad gracias a la poesía, y más allá o más acá, a la pasión de ser en poesía. No conozco a nadie en América tan generoso como tú, empeñado en abrir una y mil puertas por donde entramos todos los poetas que somos tus hermanos.

RENÉE FERRER

LOS NUDOS DEL EXILIO³⁷

FM | Recuerdo unas palabras del argentino Francisco Madariaga, dichas justamente en una conferencia en tu país: “Todo escritor, o poeta, surge de un medio, natural o urbano, y camina por los Caminos Reales de su tierra, sin saber hasta dónde estos lo pueden llevar”. ¿De dónde surge Renée Ferrer y por dónde ha caminado?

RF | Renée Ferrer surge de un hogar sencillo, con una madre uruguaya y un padre, que nació hijo de inmigrantes catalanes, de profesión panaderos, y terminó siendo Decano de la Facultad de Química de la universidad nacional. Tengo el convencimiento de que cada uno traza realmente los caminos de su destino, pero es indudable que el medio donde se desarrolla tiene una gran influencia en la personalidad. Debido a la ascendencia de mis progenitores mi visión del mundo, durante mucho tiempo, tuvo el sello de los elementos fonáreos que sus culturas aportaban, y la carencia de un sabor netamente paraguayo, por ejemplo en mi casa no se hablaba el guaraní, hecho generalizado en la mayoría de las familias paraguayas. Por otra parte, la cultura de mi madre me ayudó a frecuentar desde muy joven la música clásica y la literatura francesa, rusa, inglesa, además de los novelistas españoles y norteamericanos. Ya con anterioridad mi abuelo paterno enriqueció mi infancia con los libros de Perrault, Christian Andersen y los hermanos Grimm, y mi padre la zarzuela y la voz de Caruso. Vengo de ese amor a la belleza dada como ingrediente natural de la vida y voy por los caminos de la palabra intentando descifrar el mundo y mis propios enigmas siendo fiel a esa belleza. En mí se ha dado el fenómeno de partir de esa visión universal para ir adentrándome cada vez con mayor intensidad en lo particular, en la paraguayidad y el destino singular de mi país.

Creo que me estoy volviendo cada vez más paraguaya y siento una inmensa compasión por las vicisitudes en que se debaten muchos paraguayos. La prueba más cercana de lo que estoy diciendo es mi novela histórica *Vagos sin tierra*, donde intenté sumergirme hasta la médula del alma paraguaya.

FM | Aunque no participaste efectivamente del grupo reunido en torno de la revista *Criterio* (1966-1971), tu nombre se encuentra entre los de diversos poetas que, según Teresa Méndez-Faith, testimonian “la angustia y la esperanza de una época oscura y trágica del Paraguay

³⁷ Renée Ferrer [Paraguay, 1944]. Entrevista realizada en 2001.

contemporáneo”. ¿Podrías hablar de esos primeros momentos de tu búsqueda estética?

RF | Lamentablemente no me involucré de lleno con el grupo que se formó en torno a *Criterio*, y digo lamentablemente porque hubiera salido sumamente enriquecida. No es que no los conociera, sino que por el entonces de mi adolescencia yo era un ser solitario, encerrada en mi propia vida y mis propios sentimientos. Mi contacto con los poetas de mi generación eran esporádicos y mi poesía inicial se fue plasmando sin tener una clara conciencia de los criterios estéticos que la regían.

Por ese entonces yo estaba aún con la mirada puesta en el mundo, en la guerra de Vietnam, en el hambre del Asia, los viajes espaciales, el origen del universo, la destrucción nuclear, temas que se reflejaron en mi poesía desde el segundo libro publicado en 1967. Fue en la década de los años ochenta cuando empecé a ver realmente la situación del Paraguay, hecho que me movió a utilizar la prosa en lugar de la poesía. Así nacieron algunos cuentos de *La Seca* y varios capítulos de *Los nudos del silencio*, publicada en octubre de 1988, antes de la caída de Stroessner.

Mi primera búsqueda estética está centrada en la frecuentación de Rubén Darío, Amado Nervo, Gustavo Adolfo Bécquer, Pablo Neruda, Gabriela Mistral, Alfonsina Storni, Juana, y los poetas de la generación del 27 en España, además de los clásicos que se leían en el colegio secundario.

Pero si tengo que reconocer una influencia moral debo elegir el poema “Si”, de R. Kipling, el cual ha dejado una marca indeleble en mi actitud ante la vida y ante el arte.

FM | ¿Cómo te sientes pr entero relacionada con la literatura paraguaya? Me refiero a un punto central de identificación con lo que se escribe en tu país.

RF | Por supuesto me siento parte de la literatura paraguaya, porque nací en el Paraguay, vino aquí y escribo sobre “este lugar que me fue dado” “para amar, reír y decir mi palabra”. Ahora, cómo se inserta el Paraguay es otra cosa. Inicialmente la presencia del país en mi poesía se circunscribió al paisaje y mi relación con él. Más adelante, me perturbó la situación política, la marginación de la mujer, los desheredados de la tierra, preocupación que se manifiesta ya en los cuentos como “Y... anda por ahí nomás”, “El Pozo”, “La muertita”, “Tina”, así como en varios capítulos de mi novela *Los nudos del silencio*, aparecida en octubre de 1988. y en el poemario *Viaje a destiempo*, dedicado a los torturados y desaparecidos durante la dictadura de Stroessner. El momento de la toma de conciencia de que como escritora debía decir algo sobre la opresión de mi país, se

remonta al inicio de la década de los años ochenta, tal vez un poco antes, cuando empecé a escribir cuentos, justamente movida por esa necesidad interior. Pero es con mi novela histórica *Vagos sin tierra* que me sentí más paraguaya que nunca, pues profundicé con pasión en la paraguayidad, en la idiosincracia del pueblo y en las cosmovisiones de las etnias existentes en el siglo XVIII. Con esta obra creo que también se da en mí la asunción de la lengua autóctona como parte esencial del alma paraguaya y el empleo del castellano paraguayo de una manera más profusa que en mis libros anteriores. Todo esto, además de estar incluida en los manuales escolares y en los programas de estudio de nivel medio y universitario ha acrecentado esa sensación de pertenencia.

FM | Dentro de una mirada estética, me gustaría saber cuáles son tus relaciones con otros poetas hispanoamericanos. No hago esta pregunta pensando en una limitación de tu universo de diálogo con otras poéticas, pero sí me preocupa otro aspecto: qué impide relaciones más cercanas entre los países que componen Hispanoamérica.

RF | Creo que mis afinidades no son exclusivas. De pronto me siento muy próxima a Pablo Neruda, a Amado Nervo, Alfonsina Storni o Delmira Agustini, sobre todo en los comienzos, para luego girar hacia un Gonzalo Rojas, un César Vallejo o un Octavio Paz. No tengo muy claras esas influencias, aunque sé que existen en todo escritor, porque siempre intenté transitar varios caminos.

En Latinoamérica no existe, por lo general, una relación muy estrecha entre los poetas; el conocimiento, salvo la lectura de los nombres consagrados, es bastante limitado. Cada país es un mundo encerrado en sí mismo, sobre todo Paraguay, que ha sufrido el enclaustramiento tanto geográfico como ideológico. Tal vez por ahí deban buscarse las razones. Nuestro panorama se agrava por el aislamiento que sufrimos, la carencia de revistas literarias, las cuales llegan en forma irregular y a unos pocos suscriptores, los escasos intercambios intelectuales. Por qué esa falta de relacionamiento y profundización de las obras de los autores de América latina. No creo que la respuesta sea sencilla. Las distancias son enormes y los canales de comunicación deficientes. Pero aun con los países limítrofes hay una falta de fluidez en las comunicaciones, una gran dificultad para editar afuera, un gran individualismo también, que afortunadamente se está rompiendo gracias a los encuentros y congresos de escritores, donde podemos intercambiar libros y experiencias. Este no es, sin embargo, un sistema que rinda frutos masivos. Es impresionante la cantidad de escritores que existimos y lo poco que nos conocemos y nos leemos.

FM | Varias son las referencias a la condición de exilio en lo que respecta a la poesía paraguaya. Por un lado, poetas esenciales como Hérib Campos Cervera o Elvio Romero, han escrito casi toda su obra en el exilio en Argentina. Por otro, Josefina Plá, que ha resistido con firmeza a las dificultades internas, es natural de Islas Canarias, viviendo en Paraguay una manera curiosa de exilio. En tu caso, ¿cuán decisiva ha sido en tu poética la convivencia con esa *cultura del exilio*?

RF | En realidad esta cultura del exilio, como tú le llamas, es una característica de la literatura paraguaya, ya que una parte importante de la misma se escribió en el exterior y la otra, la menos conocida y valorada, dentro de nuestras fronteras, en una suerte, o mala suerte, de exilio interior, o “inxilio”, como dijo alguien refiriéndose a este encierro que nos ha marcado en una forma muy aguda también a los que nos quedamos adentro. Y te diré cómo, por lo menos desde mi óptica. Se vivía, o se vive (porque las secuelas del aislamiento no se superan tan fácilmente), como separados del resto del mundo, como en un espacio de no pertenencia, desconectados de la palpación cultural del universo, como en un tiempo retrasado, con el cual nos cuesta aún ponernos al día. Si bien no dejamos el país, es como si el tiempo del resto del mundo nos hubiera dejado a nosotros. Es cierto que las comunicaciones actuales y la apertura política han ayudado a superar en alguna medida ese extrañamiento de todo lo que acontece en ese “ahora”, que pareciera seguir llegando retrasado.

La dificultad de dar a conocer nuestras obras, la ignorancia casi total en ciertos casos de la existencia de una literatura paraguaya dentro de nuestros límites geográficos nos llega como una puerta que se cierra dejándonos adentro. Claro que estas reflexiones se las hace a partir de una pregunta, tal vez no llegaríamos a ellas conscientemente. Es curioso que Josefina Plá haya elegido este exilio interior, que para ella era un exilio de su propia tierra; pero hay que tener en cuenta que este país se le metió hasta la médula como un sueño, o pesadilla, del cual uno no puede desprenderse. En mi caso, sobre todo al comienzo de mi vida literaria, he vivido bastante aislada.

Mi casa de la infancia era también un territorio, en cierta forma, fuera de contexto de esa paraguayidad que fui asumiendo con el tiempo, y la primera parte de mi obra, presenta, por los temas que toca, una búsqueda de esa universalidad que es como un anhelo imperioso de participación en el todo. Ser parte de la humanidad, ser un ciudadano del mundo, reflexionar sobre los problemas de ese mundo, es una determinación que modeló los primeros tramos de mi trayecto creativo. Sólo más tarde viene esa conciencia de pertenencia a este lugar y con ella la desesperanza del exilio interior, ese saber que todo nos resultará más difícil porque, estando adentro, sin embargo estamos afuera de un sinnúmero de posibilidades.

FM | Me gustaría que hables un poco acerca de la importancia de una poeta como Josefina Plá en la comprensión de la cultura paraguaya como una fuerza en sí misma. Me parece que esa mujer es una de las pilas más fuertes de la cultura en tu país, cuyo comportamiento debe ser admirado y seguido por todos.

RF | Yo creo que toda cultura tiene una fuerza en sí misma. La importancia de Josefina Plá, a mi entender, fue justamente haber sentido esa fuerza de la cultura paraguaya de una manera tan intensa que ya no pudo desprenderse de ella, dedicando toda su vida a enriquecerla y a investigarla. Ciertamente Josefina es un pilar de nuestra cultura no solamente por lo que ella representa dentro de la poesía o la narrativa paraguaya, la cerámica o el ensayo, sino por su postura ante la vida, por su defensa de la mujer en un tiempo en que manifestarse feminista significaba ser una pionera en el área de los derechos humanos y el respeto a los seres marginales. Se admira a Josefina Plá por su obra, por su comportamiento, por su inteligencia, y ella nunca podrá quedar excluida de un estudio serio de la cultura paraguaya, puesto que no solamente la ha acrecentado con su propia creatividad, sino que ha ayudado a interpretarla con una visión totalizadora.

FM | En entrevista que hice a Juan Calzadilla, conversamos acerca de las relaciones posibles entre prosa y verso, refiriéndonos a aspectos como subjetividad, intuición, claridad, reflexión y metáfora. Me dijo Calzadilla que en la poesía, al contrario que en la prosa, “la intuición contiene o ahoga el impulso reflexivo o lo hace innecesario, una vez que rehúsa una explicación cualquiera”. ¿Cómo has convivido con ambas maneras de tocar la creación?

RF | Para mí tanto la poesía como la prosa tienen su ingrediente de intuición y de reflexión, aunque tal vez en proporciones disímiles. Si bien es cierto que un poema tiene como punto de partida una iluminación, que podríamos llamar intuición, inspiración, luego de haber experimentado una emoción, no creo que ese germen inicial excluya la reflexión. Por el contrario, creo que el trabajo posterior a esa emoción inicial, una vez decantada, está basado justamente en la reflexión, en el pensamiento. Cómo poetizar algo que se puede racionalizar es un misterio al que llegan los poetas no sin trabajo; tal vez no lo sepamos explicar, pero ciertamente el poema requiere de una racionalización en el momento de utilizar la herramienta con la que se trabaja, es decir la palabra.

Claro que escribir poesía reflexiva es un gran desafío que puede naufragar en el fracaso, pero la dicha de conseguir reflexionar

poéticamente, sin que la presencia de la razón mate la poesía, es tan intensa que bien vale el riesgo. De todas maneras cuando pensamos en ritmo, métrica, rima, metáforas estamos racionalizando el sentimiento, lo estamos doblegando para que calce en la estructura del poema; si después de todo ese trabajo la emoción poética persiste es que se ha logrado el poema.

Ahora bien, es verdad que la prosa parte de un planteamiento más concreto, digamos racional, y que el efecto es más directo; en narrativa, cuando queremos decir algo no hay más remedio que decir ese algo de una manera entendible. En la poesía ese algo puede estar escondido tras la metáfora, pero de todas maneras la poesía tampoco está ausente de la prosa. Si no está en las palabras, estará en las situaciones o en los personajes, en los símbolos, en ese temblor que persiste, cuando persiste, después de haber terminado la lectura. A mí me han dicho varias veces que mi poesía a veces es muy reflexiva y que mi narrativa es muy poética; creo que reflexión e intuición son partes constitutivas de mi ser y por ende se reflejan en mi obra. Me encanta que el pensamiento, la emoción conceptual, esté presente en mi poesía, aunque por supuesto no lo está en toda ella; y que mi prosa vibre con el soplo de las ráfagas poéticas. Entiendo que ese estilo puede demorar la acción de un cuento, o distraer la atención del lector de una novela; entiendo que una referencia filosófica puede atemperar la emoción de un poema, pero de todas maneras me gusta.

FM | Cuando ha escrito acerca de *Los nudos del silencio*, el crítico Manuel Alvar ha observado que “los libros paraguayos no trascienden, y deberían hacerlo”, agregando que “el país está encerrado en su propia geografía y sus libros quedan enmarcados en unas cercas de las que es muy difícil salir”. Recuerdo un análisis tuyo, en el cual señalas las circunstancias políticas y la condición geográfica mediterránea como principales responsables de una condena al desconocimiento. ¿Crees posible alguna acción de resistencia capaz de revertir ese escenario?

RF | Pienso ciertamente que la extremadamente prolongada dictadura y la condición geográfica del Paraguay son en parte responsables de ese desconocimiento de nuestra literatura en el exterior, pero no creo que se les pueda atribuir toda la culpa, digámoslo así, de que nuestros libros no se conozcan afuera. Hay circunstancias económicas y culturales que hacen más densa la nebulosa que envolvía a la literatura paraguaya escrita dentro del país. Y digo envolvía, porque actualmente algunos autores estamos siendo traducidos e incluidos en diversas antologías en Estados Unidos, Francia, Italia, Suecia y España. El factor económico verdaderamente no ayuda a la difusión; pocas son las editoriales que tienen catálogos

actualizados; las tiradas son exiguas, algunas no pasan de los 300 ejemplares; nuestra presencia en las ferias de libros es escasa o nula; de manera que el conocimiento que se tiene en el exterior de los autores paraguayos se ha canalizado más bien por la vía académica. No hemos logrado que las grandes editoriales se interesen en nuestros libros, porque no apuestan a escritores que implican un riesgo comercial, van a lo seguro, al escritor consagrado. Casi todo el reconocimiento que hemos conseguido ha sido a través del esfuerzo individual, enviando nuestras obras a distintos centros de cultura, asistiendo a los congresos que nos invitan, dando conferencias sobre la literatura paraguaya cuando se nos plantea la oportunidad, asistiendo a las ferias del libro de Buenos Aires o Montevideo, que son las más cercanas a nosotros. Somos varios los autores que además de difundir nuestras obras enfocamos nuestra participación en los encuentros de escritores con un espíritu amplio, tratando de dar una visión totalizadora de nuestra literatura. Nos interesa que el mundo sepa que existe una literatura paraguaya, aunque haya sido postergada, minimizada y aun negada en muchas ocasiones.

FM | En el discurso de apertura de un encuentro de escritores latinoamericanos realizado en Paraguay en 1995, Gerardo Fogel –que presidía en aquel momento el comité organizador– se refirió al proceso de integración cultural de Latinoamérica “como basamento irremplazable e irrenunciable de la integración económica, social y política de nuestro continente”. Sin embargo, la cultura ha permanecido aparte de los propósitos del MERCOSUR, por ejemplo, y el continente no consigue integrarse culturalmente, sino, al contrario, se divide cada vez más. ¿Hay perspectivas para un diálogo entre nuestras culturas? Y cómo podrían los poetas aportar algo de positivo en ese sentido?

RF | Es verdad que el mundo vive por un lado un proyecto de integración pero por otro sufre la más aberrante disociación, llegando a las masacres con el pretexto de la limpieza étnica o a la demolición de los mayores testimonios culturales en nombre de un fundamentalista espantoso, lo que me mueve a pensar que la mejor opción entre estos dos polos es la integración, con todas las falencias que ella implica. Ya hemos visto que los nacionalismos a ultranza han fracasado y pueden llegar a excesos increíbles, de manera que tal vez sea saludable volver a esa máxima que nos enseñaron en la escuela “la unión hace la fuerza”, la unión para el bien, por supuesto. Eso no quiere decir que tengamos que recunciar a nuestras identidades; por el contrario, creo que en esa diversidad está la mayor riqueza de la humanidad. El Mercosur se inició ciertamente sobre la base de un planteamiento económico, social y político, lo cual significa ya un entrelazamiento cultural, si vamos a ajustarnos al término cultura

en el sentido antropológico. Pero entiendo que la pregunta se refiere al aspecto cultural en cuanto a las manifestaciones denominadas “culturales”. Yo no creo que la cultura esté quedando atrás en este proyecto de integración regional; más bien creo que es a través de la cultura que se están dando los mejores aportes, que lógicamente no se van a traducir en nuestros balances comerciales, pero que sin embargo nos ayudan a defender esas identidades amenazadas por una política de conjunto tendiente a lograr beneficios económicos.

He estado en congresos de escritores del Mercosur, existen antologías, ha habido concursos de literatura y otras artes, existe en una universidad de Porto Alegre una materia que engloba la cultura, la economía, la situación social y política de los países del Mercosur como un todo diferenciado. Es más fácil que se dé el diálogo de nuestras culturas en un marco más pequeño, tal como el Mercosur; el intercambio de experiencias y dificultades nos aúna y nos mueve a emprender acciones solidarias. Tal vez ellas deban partir de los individuos, como todas las grandes reformas, cambios o adelantos que se han dado en el mundo, pero al tener un marco de acción determinado, creo que las posibilidades de un logro concreto se hacen más factibles. Pienso que los poetas, si de alguna manera contribuimos a esta unificación solidaria, es diciendo nuestra palabra; acercando nuestra poesía a los otros; escuchando la poesía de los otros; reflexionando cuán raramente nos damos tiempo para conocernos y disfrutarnos, cuán frecuentemente dejamos de hacer contacto con esa surgente de imaginación y valores que los seres humanos llevamos dentro.

FM | Tienes una obra extensa y variada, que abarca poesía, narrativa y ensayo histórico. Dentro de esa condición múltiple, habría, temáticamente, alguna preferencia? ¿Alguna especie de tema obsesivo que te persiga a lo largo del tiempo?

RF | Pienso que toda creación está basada en ese recorrido interior que abarca tanto el terreno de los actos y las circunstancias como el campo onírico donde se debaten los anhelos y conflictos que se disputan nuestro ser. No puedo imaginarme una obra que no extraiga de esta cantera el germen que le da vida, ni autor(a) que poetice en el vacío, de espaldas a la realidad íntima o externa. Yo creo que hay una estrecha relación entre nuestro paisaje interior y todo lo que escribimos, así como influyen también las situaciones en que nos vemos envueltos o el entorno, que en cierta forma nos condiciona. Cuando pienso en mi obra, encuentro una gran correspondencia con mi itinerario personal por un lado, y con mi postura frente a la situación del mundo en general y de mi país en particular. Hechos como el Holocausto, el peligro de la catástrofe nuclear, con el correspondiente peligro de la destrucción total de la humanidad, el

deterioro del medio ambiente, la dictadura que sufrimos en Paraguay, la situación del campesinado sin tierra, mis sentimientos pacifistas y de igualdad ante los distintos grupos humanos, mi convencimiento de la posibilidad del amor universal, de una fraternidad cósmica, la solidaridad entre los distintos reinos de la naturaleza, son temas que, además de los intimistas, se encuentran en mis obras tanto poéticas como narrativas, y dan ciertamente una lectura de nuestro tiempo. Pienso que el ser humano está en una constante evolución; que somos seres inacabados que avanzamos –aunque parezca mentira viendo las atrocidades que se cometen a diario–, hacia un estado de perfeccionamiento.

Estamos en la Tierra porque somos humanos, porque tenemos defectos, porque somos imperfectos y cometemos errores. Si no, estaríamos en otro de los mundos posibles. Si el universo es infinito no veo por qué la Tierra tendría que ser la única opción. Y si parece que no avanzamos es porque los seres que se elevan en la escala espiritual pasan a otros estados o a otros mundos, que yo no sé cómo son, pero es evidente que deben existir en algún rincón de este cosmos ilimitado. Que nosotros no podamos aprehenderlos con nuestra inteligencia limitada no quiere decir que no existan. Simplemente tenemos acceso a lo que nos corresponde según el grado evolutivo en que nos encontramos; un perro no sabe nada de cuentas bancarias, pero ellas existen; nosotros no sabemos muchas cosas de los círculos espirituales superiores porque no hemos llegado a la comprensión necesaria. Entonces el ser humano peregrina en la eternidad, entra y sale de este tiempo mientras se dirige hacia otro que por el momento es una incógnita.

JUAN CARLOS MIESES

DETRÁS DE LAS PALABRAS Y LOS RITMOS³⁸

FM | Sophie Marínez observa, con respecto a tu *Desde las islas* (2001), que se trata de “recurrencia de una obsesión, la del génesis, y el escrutinio de nuestra identidad y formación como nación”, lo que daría a tu poesía una connotación bíblica. ¿De dónde viene esa obsesión?

JCM | Yo no hablaría de obsesión, sino de preocupación. La búsqueda de los orígenes es una inquietud legítima y natural en todo ser humano, y como intelectual nos adentra en el tema de la creación, la evolución y la definición misma de la vida. La Historia funciona como un espejo temporal de las sociedades; interesarse en ese espejo, mirarse en él, es una forma de buscar la comprensión de lo que somos, como individuos y como grupo social. *Desde las Islas* es una reflexión en torno a esas interrogantes, hecha desde un lugar específico: el mar Caribe, porque no sólo “somos” en el tiempo sino también en el espacio. Quiero aclarar que no estoy definiendo esa obra, sino compartiendo una faceta de su génesis. Por otra parte, es difícil dejar de navegar por las aguas bíblicas cuando se tratan temas como la Creación o el Apocalipsis (*Urbi et Orbi*, 1983), la saga de un hombre que también fuera rey, su paso por la Historia, su conciencia de ser (*Flagellum Dei*, 1985), o el nacimiento de un nuevo concepto del Yo (*Desde las Islas*).

FM | Vienes acumulando premios importantes (Siboney, Pedro Henríquez Ureña y el reciente Nicolás Guillén, de la UNEAC, Cuba). Sin embargo, me asombra que algunos poetas dominicanos, que habitualmente se dedicaron al estudio de la poesía en tu país, como Víctor Villegas, Andrés L. Mateo y José Mármol, no te mencionen en las revisiones que hicieron de innumerables desdoblamientos estéticos de la poesía dominicana a lo largo de este siglo. Me parece que esto crea una cierta condición de marginalización de una poética. ¿Cómo observas esa ausencia?

JCM | Mi literatura, a excepción quizás de *Urbi et Orbi* que obtuvo cierta atención de la crítica (no así su edición bilingüe en Francia que fue, en mi país, un no-acontecimiento), ha sido ignorada, con amables excepciones, por críticos, intelectuales y organismos culturales. *Flagellum Dei* a pesar de ser Premio Siboney, no mereció un solo comentario, una sola crítica, ni buena, ni mala; lo mismo pasó con *Aquí, el Edén* (1998) y *Dulce et*

³⁸Juan Carlos Mieses [República Dominicana, 1947]. Entrevista realizada en 2001.

Decorum est... (1997). A *Gaia* (Premio Pedro Henríquez Ureña, 1991), le fue peor: misteriosamente fue censurado, bloqueando su distribución, y nadie, salvo unos cuantos lectores, gracias a los ejemplares que me correspondían, han tenido acceso a él; igualmente, el silencio de los críticos fue total. En cuando a *Desde las Islas*, no recibí ningún reconocimiento de mi país, ni de organismos culturales privados ni oficiales, a pesar de haber ganado un importante premio internacional. Me gusta pensar que una excesiva privacidad, una posición ideológica a contracorriente, un alejamiento físico del territorio nacional y una casi total ausencia de foros, peñas, reuniones, talleres, discusiones, asociaciones, cofradías, programas de televisión y de grupos en general, me han en cierta manera marginado y que esa ausencia la ha pagado, injustamente, mi obra. También puede ser que mucha gente no entienda o no acepte un recorrido intelectual diferente, o que simplemente a la mayoría no les guste lo que hago, o lo consideren sin interés, ¿por qué no? Creo que es a los críticos, en última instancia, a quienes les toca responder esa pregunta, y a mí, escribir mi obra, lo que precisamente hago cada día.

FM | El asunto me recuerda una idea de manipulación del tiempo, el aislamiento de hechos en una especie de *imagen detenida* –aquí recorro a la historiadora Catherine Darbo-Peschanski–, lo que conceptúa el tiempo como un lugar de conflictos e intereses. Pienso en esto no solamente en función de lo que observé anteriormente, sino también movido por tu propio interés por la historia, sea en la poesía o en la dramaturgia.

JCM | El paso del tiempo me intriga. Si para el intelecto el pasado funciona como herencia palpable, dinámica; algo que podemos medir, observar, manipular... para la conciencia de un individuo es sólo una realidad probable, tan presente como cualquier otro hecho-recuerdo, ajeno o personal, del que tengamos experiencia. Todo hecho histórico está tan cerca de mí como el día de ayer, o la paloma que acaba justo de pasar cerca de la ventana. Como me interesa la vida me interesa la historia. Toda nuestra experiencia, todo el bagaje de hechos y conocimientos se inscriben en él, a excepción de nuestra íntima cognición de ser, ese incesante transcurrir que dura lo que dura nuestra existencia. Mi interés en Atila (*Flagellum Dei*), en Pedro Santana (*Dulce et Decorum*) o en Nicolás de Ovando (*La Cruz y el Cetro*) no es sólo histórico; es humano. Son personajes que funcionan como arquetipos y me ayudan a mostrar aspectos comunes a todos nosotros.

FM | Romulo Pianacci, al escribir sobre García Lorca, evoca a Shakespeare y establece un posible paralelismo entre ambos: “llegan a la

madurez trágica luego de haber pasado por la etapa de un juvenil aferrarse al drama histórico, la comedia de costumbres y el mero entretenimiento”. Una vez aceptado este paralelismo, ¿cómo situar tu experiencia dramaturgica en este contexto?

JCM | Los géneros pueden ser una manera conveniente de clasificar las obras literarias, pero cuando se trata de crear, los considero como estructuras útiles a mi disposición. Independientemente de sus exigencias técnicas, permiten soluciones diferentes, elecciones posibles para los distintos enfoques y soluciones de escritura. He frecuentado algunos, entre ellos la canción dramática, el texto para multitudes, la frase comercial, el cuento infantil, el discurso y el teatro. Me ruboriza que los ejemplos que antepones sean tan ilustres, pero para el caso es lo mismo. El contacto con el drama permite tomar conciencia del efecto dramático de la palabra, su inmediatez y su calidad no-definitiva (es común realizar cambios en los parlamentos hasta momentos antes de la función). Además está el factor “voz.” En el teatro, la palabra deja de ser una sugerencia y se convierte en algo material, algo capaz de golpear. El Otro, el lector, en ese caso el público, está siempre presente y te recuerda el aspecto manipulador de la palabra, sus mecanismos de influencia. El texto teatral, es un entrenamiento eficaz para aprender a calibrar los utensilios de un escritor.

FM | Acostumbras decir que descubriste la poesía con Rubén Darío. ¿Hasta qué punto Darío no habría sido percibido, en su tiempo, en tu país? ¿Cómo eran las relaciones entre España y la República Dominicana en el pasaje del siglo XIX al XX, y cómo se reflejó ese rechazo del modernismo mencionado por varios historiadores dominicanos?

JCM | Sin duda, el fenómeno modernista representó una revolución literaria en mi país. Sirvió de puente entre una renaciente y atrevida poética francesa representada por Verlaine, y la poesía complaciente y respetuosa de la tradición que sobrevivía penosamente en nuestro medio. No soy un historiador ni nada parecido, sólo puedo hablar en términos personales. La primera vez que entré en contacto con el modernismo tenía quince años y era sólo un lector de poesía, pero ya me daba cuenta de que si pretendía escribir debía encontrar mi propia voz, ya que Rubén Darío había creado un universo del cual era él el centro, y ese universo era tan cerrado. Lo que le debo a Darío es el placer de la palabra precisa, el sentido de una escritura sonriente, la visión del verbo como sortilegio, la magia sencilla “hecha con las cosas de todos los días...” y esa íntima convicción de que la palabra es un vínculo prodigioso entre lo cotidiano y el misterio. Creo, por demás, que ese descubrimiento pudo haber sucedido con

Whitman, con Borges, o con Prévert. El azar quiso que fuera Darío.

FM | ¿Estás de acuerdo en que la entrada en la modernidad, en el caso dominicano, se daría solamente con *La poesía sorprendida* y no con el postumismo? Aunque no te guste mucho hablar de influencias, percibo que, al menos a través de Franklin Mieses Burgos, hay un enlace posible entre tu poesía y la tradición poética renovada a partir de *La poesía sorprendida*. ¿Esta relación te incomoda? ¿Y cómo medir la influencia surrealista en los dos casos?

JCM | *La poesía sorprendida* refleja un conjunto de corrientes de pensamiento en plena ebullición, en su momento; la búsqueda de un nuevo concepto de libertad con ecos freudianos y tintes surrealistas, la violación de las fronteras del verso, de sus múltiples límites; la liberación, un tanto tardía, frente a un modernismo avasallante en sus melodías, la búsqueda de una voz acorde con un mundo en pleno cambio... Le debo mucho a Franklin Mieses Burgos, a su persona, a su amistad, a sus palabras de aliento, y también a su poesía, sobre todo a su concepto del ritmo interno del verso, y me enaltecería cualquier relación que algún crítico travieso encontrara. En este punto debo señalar que para don Pedro Troncoso de la Concha, (a propósito de *Urbi et Orbi*) mi poesía se inscribe más bien dentro de una tradición postumista. En cuanto al postumismo de Moreno Jiménez, siempre lo he considerado, más que un fenómeno coyuntural, el renacimiento de una poesía universal, libre en su rigor y sencilla en su profundidad, que podemos encontrar en otros como Virgilio, Shakespeare o Whitman.

FM | ¿Qué implicaciones tuvieron en tu obra las residencias fuera de la República Dominicana? ¿De qué manera la experiencia del exilio define o consolida una poética? Y más: ¿de qué manera la poesía dominicana logra pasar límites geográficos? Si acaso hay un aislamiento, ¿qué lo define? ¿Y qué relaciones se pueden detectar entre ese aislamiento y una corriente de pensamiento que se conoce por “pesimismo dominicano”?

JCM | Viajar me ha permitido visitar universos intemporales. Cuando nos desplazamos no sólo lo hacemos en la geografía, sino también en la historia, en la dimensión lingüística, en la diversidad cultural, en el espacio vital del Otro. También nos alejamos de lo que hasta ese momento era nuestro pequeño mundo personal y curiosamente es entonces cuando lo vemos con ojos nuevos. Cuando el hombre llegó a la luna por primera vez, lo primero que se presentó a sus ojos asombrados, girando en el espacio como un azul y esférico milagro, fue ese gran planeta que era su hogar, la

Tierra. Los viajes más enriquecedores se realizan a través del lenguaje. La geografía es una fuente de experiencias sensoriales generadoras de reflexiones diversas, pero es la lengua la que te hace viajar por el espíritu de las civilizaciones. Aprendí francés en mi adolescencia porque quería leer a Verlaine en su lengua original. Junto a Verlaine me esperaba toda una dimensión de pensamiento, una manera diferente de ver y de expresar el hombre y su entorno, de apreciar la palabra. La lengua inglesa tiene paisajes más arrobadores que las Montañas Rocosas o la costa del Pacífico. Lo mismo es válido para todas las lenguas y las culturas. Hay, sin duda, una relación entre la experiencia personal del exilio y la producción poética pero no es algo que yo intentaría establecer. Por otra parte, no pienso que la poesía dominicana sea definida por límites geográficos. Las ediciones, la distribución, su difusión, quizá; pero no la poética. Si una obra como la de Avilés Blonda o de Freddy Gatón Arce no son globalmente conocidas, siguen siendo universales en su calidad. No veo cómo la insularidad se pueda aplicar al intelecto. En cuanto a la teoría del pesimismo a la que haces referencia, no la conozco; y no creo que la poesía dominicana sufra de pesimismo.

FM | Esa idea de un interés tuyo “en las posibilidades rítmicas del lenguaje y el poder de sugerencia de las palabras”, según observación del crítico José Alcántara Almánzar, ¿de qué manera la abordas en la escritura de tus libros? ¿Cómo enfrentas el desafío de la escritura poética?

JCM | Cada uno de mis libros ha tenido puntos de partida diferentes que me han empujado, cada vez, a reinventar mi poesía. Creo que lo mismo sucede con los demás poetas. Lo que afirma Alcántara Almánzar se aplica a toda poesía verdadera porque en ella las palabras adquieren valores inéditos en sus connotaciones, en sus resonancias a través del paisaje lingüístico, en las curvas melódicas de las frases, en su riqueza sintáctica y en su tesoro de imágenes, movimientos y referencias de todo tipo, ya que la poesía cuando dice, sugiere; cuando nombra, bautiza; cuando señala, descubre; cuando muestra, asombra como los magos; cuando habla, canta; cuando se asoma, renace cada vez como manantiales de Heráclito. Nunca he tenido la impresión de enfrentar un desafío al escribir un poema, sino más bien, de ir en busca de un acertijo. No se trata de comunicar con otro ser humano, lo que en sí es ya difícil, sino de dejarle ver una parte de la realidad con nuestros ojos, de dejarle sentir el mundo con nuestra intimidad, prestada durante la lectura. Mi escritura, en sí misma, se alimenta de elementos que yo llamo “elemento orbital” porque es a su alrededor que gira y nace la totalidad del texto; puede ser una frase como en el caso de *Gaia* (un verso del poeta sueco Eric Lindegren), puede ser una

melodía, como en *Flagellum Dei* (*Carmina Burana* de Orff), o la imagen múltiple de una ciudad (*Aquí, el Edén*). Pero como en la música, son los silencios, que la conforman en última instancia; detrás de las palabras, de los ritmos, de las denotaciones y de los temas se esconden sus diversos sentidos y sus verdades. ¿No es acaso lo mismo para todas las cosas este mundo?

FM | Antonio Leal menciona esa condición de cronista de una época cuyas referencias geográficas principales encontramos en Derek Walcott, Saint-John Perse y Aimé Césaire. ¿De qué manera te relacionas con ese entendimiento de la poesía como canto de un lugar?

JCM | Somos siempre aquí, y ahora. No nos podemos sustraer a un lugar, a una ubicación. Aunque un poeta, un escritor, no busque en forma voluntaria convertir su quehacer en la voz de un lugar, invariablemente su discurso tendrá resonancias locales. Su visión partirá, por más universal que sea el mensaje, de un punto de visión específico, aun así, podrá encontrar la totalidad en cualquier detalle de su entorno. Quizá es lo que pretendía decir Borges al afirmar: sólo hay un hombre. Es a partir de una porción del mundo, (la que sentimos que nos pertenece, o más bien que pertenecemos a ella), que entendemos, imaginamos y construimos todo lo demás. En algún lugar, para cada uno de nosotros, la estrella polar está a su perfecta altura, el barco sobre la mar y el caballo en la montaña. Ese lugar nos acompaña siempre, nos da el sentido del orden, de la pertenencia, y se refleja, de una u otra manera, en nuestra poesía.

FM | Me interesa mucho esa sugestión tuya de un “maniqueísmo perfecto” que evoca una relación entre Drácula y Cristo. ¿Podrías hablar un poco al respecto?

JCM | Los últimos veinte siglos, la zona de influencia cada vez más amplia de las renovadas ruinas del Imperio Romano, se ha visto definida por un fenómeno cultural sin paralelo en la historia: el cristianismo. Sus conceptos de individualidad, de libertad, de igualdad, de bondad, de dicha, de redención, de promesa de vida después de la muerte, han sido el fundamento de la llamada civilización occidental y de sus hechos más significativos. Cristo es la representación humana de esta civilización. Más que un hombre, solía decir Avilés Blonda, es un estado espiritual. Es normal que tal paradigma tenga su sombra, su anticristo. Si en la religión es la Bestia, en la literatura, en mi opinión, es Drácula. Yo no sé si Stoker estaba conciente de ello cuando creó al personaje, pero no tengo la menor duda de que la fuerza de su vampiro y su influencia en el inconsciente

colectivo proviene de esa relación. Todo los une y los separa al mismo tiempo. Las promesas de eternidad, que en ambos requieren el paso por una misma puerta: la muerte; el vínculo de la sangre, que en uno es un ritual divino para la supervivencia del alma y en el otro una perversa necesidad del cuerpo; el uno es la luz, el otro la oscuridad; hacedores de milagros, uno camina sobre las aguas, otro vuela con alas bestiales, a uno lo anuncian ángeles y reyes, al otro los orates y las ratas; uno asciende hacia el cielo, otro baja a las profundidades de la tierra en las noches; a uno lo señalan las estrellas, al otro las tormentas; uno es el cordero y el otro el lobo; uno promete la vida eterna y otro sólo una no-muerte sin final. No es de asombrarse que el Conde Drácula, sobreviva las edades y las modas. Una acotación: he notado que la descripción de las facciones Conde contiene los mismos rasgos que se le prestan al rey Atila, percibido en la imaginación popular, víctima aún de la propaganda del imperio, como un anti-cristo capaz de volver estéril la tierra con sólo pasar sobre ella.

SUSANA GIRAUDO

LA POESÍA Y SUS NOMBRES INFINITOS³⁹

FM | Hay un epígrafe de Hölderlin que abre uno de tus libros: “Los poetas son ánforas sagradas / que guardan el vino de la vida / y el alma de los héroes”. Comencemos nuestro diálogo con tu percepción de lo que creas, de cómo encuentras que tu poesía se revela a través de ti. ¿Cómo te sientes dentro de esa condición de *ánfora sagrada* apuntada por Hölderlin?

SG | En él, esa apreciación es perfecta y por esa razón me sentí subyugada viendo a ese poeta tan refinado asomado a su propio espejo de agua. Trasladado todo esto al quehacer de los poetas modernos, tenemos que asumir que las circunstancias que cambian con el devenir del tiempo, son absolutamente otras. Cada día, los poetas estamos más desacralizados y entregados con pasión a conmovir con nuestra verba al mundo en el que nos toca vivir hoy. Creo que sí guardamos el vino de la vida, de esa misma vida que nos convierte en héroes de otra naturaleza.

FM | ¿Y cómo comienzas a moverte, como poeta, dentro de una tradición lírica tan rica como la de tu país? ¿Cuáles fueron tus primeras afinidades con esa poesía?

SG | Los poetas crecemos, como crece todo en la naturaleza. Podemos hacerlo correctamente si tomamos como tutor la palabra de nuestros grandes antecesores. En mi caso sentí un golpe al corazón cuando me asomé a Pizarnik, luego me sedujo el señorío y la calma de Bernárdez, el desenfado abrumador de Girondo, el dulce dramatismo de Juan Gelman, el puntillismo poético de Borges, y podría ocupar todo este espacio en enumerar y dar nombres hasta nunca acabar. Esto es un registro interior casi subconsciente y da como resultado lo que luego, cuando los críticos toman bajo su análisis nuestra poesía, se llama “influencia”. Yo mejor hablaría de un acto de amor infinito, de una mimesis de un alto voltaje valorativo porque de algún modo queremos prolongar lo bello, contenerlo en nuestro corazón y seguir sembrándolo.

Claro que el paseo que por largos años me llevó a caminar por la poesía, me dio el privilegio increíble de leer a Whitman, Pound, Thomas, Rilke, Ungaretti, Pavese, Pasolini, Montale y una miríada que, como ya te dije es imposible enumerar. O sea que trato de impregnarme no solo de la tradición lírica argentina, sino que abro el espectro para recuperar otras miradas poéticas valiosas en el mundo.

³⁹ Susana Giraudo [Argentina, 1947]. Entrevista realizada en 2006.

Si hablas de mi poesía actual, creo que podría definirme en un lugar moderado dentro de mi generación. La gran narradora María Esther de Miguel, entrañable amiga, hablaba siempre de algo que ella veía, mi permanente pispear ontológico. Pero en realidad uno se aleja de aseveraciones temporales y va tomando un tono personal absolutamente desprendido de toda moda y escuela. La libertad dentro de nosotros mismos hace que podamos sentir a la poesía como un pájaro que se debate inquieto y a veces a picotazos, dentro de la jaula que es nuestro ser creador. Y eso está más allá de toda moda y de toda especulación estilística.

FM | Me parece perfecto ese abordaje de lo ontológico, y evocando aquí uno de los poetas que mencionaste, Pasolini, él decía detestar, “en arte, todo lo que se aproxima al naturalismo”; todo lo que en rigor es exterior al hombre, se podría agregar. Estoy seguro de que piensas lo mismo. Entonces, dime, ¿cómo lidias con la improvisación en términos de creación poética? ¿Cómo evitar, por ejemplo, que la improvisación resulte en un acomodamiento a una simplicidad primaria que le es exterior?

SG | Mi pensamiento se asienta sobre una base: toda generalización es odiosa. Existen variables de la improvisación que no están para nada relacionadas con un acomodamiento a la simplicidad. Creo que toda obra creativa está expuesta *a*, y compuesta *por* la improvisación. No existe obra de arte que tenga una estructura aleatoria que le indique el camino cierto. Mejor pensaría en una obra de arte estrechamente ligada al azar y a múltiples factores que intervienen en el acto creativo. Nada es una regla fija, gracias a Dios, en lo relativo a la creación.

Estoy convencida que una base sólida es aportada por el mundo interior del artista y su relación con su entorno natural, sus circunstancias sociales, geográficas, históricas etc., y lo demás es lo que tiene tantos nombres que no se puede definir con una sola palabra. Se llama creatividad, improvisación y mil nombres más que se te puedan ocurrir.

FM | Me parece que ni los argentinos advirtieron todavía la importancia de una voz poética tan esencial y reveladora como la de Enrique Molina. Era un poeta de la escritura a sangre, de aquella misma “desgarradora dimensión humana” que él encontraba en Artaud y en Gironde. Poeta de la escritura visionaria, de la exaltación del vivir, contagioso de sus imágenes ígneas, y no sé hasta qué punto este poeta tuvo importancia en tu vida. Me gustaría que me hablaras un poco de él, si es posible.

SG | En un momento de mi vida, la pasión luminosa de Molina fue un

lugar al que acudía con un fervor increíble. Lo sigo haciendo, porque cada vez que su relectura me conmociona, le prometo volver y volver a él una y otra vez. Y siempre descubriré, a medida que mi vida de poeta vaya tomando sazón, nuevos rincones que su poesía me depara. Cómo no estremecerse al leer de un grande como él, que va de lo íntimo hacia el sentimiento colectivo, versos como este: “Con un olor de luna caliente cuyo vaho / quema con sorda plata desierta las orillas, / en las bandas de América se abren / unos puertos sin sueño / unos oasis de moscas / caldeados por el viento, entre la luz y el trueno”.

FM | Y esta imagen preciosa: “¡Adiós pájaro definitivo! / Continuarás tu vuelo en mi alma / sin entenderme, pero conmigo”. Este pacto deslumbrante con el instante, su avidez asombrosa, hace que sea imposible leer a Molina sin ese estremecimiento que mencionas. No sé si concuerdas con él en que “la poesía es una gracia, una instancia que no puede alcanzarse ni por la inteligencia ni por el ejercicio”.

SG | Cuando me preguntabas hace un momento sobre el acto del improviso, lo que entiendo como acto creativo por momentos, está estrechamente ligado con eso que Molina describe como “una gracia, una instancia...” ¿Se puede agregar más? En algún tonto rincón de un diccionario leí esta definición de improviso: “acto llevado a cabo sin una previa preparación. Ej.: improvisar versos”.

No creas que no estoy pensando en las infinitas digresiones académicas que puede generar esta solo aparente simplificación mía. Tanto tú, como yo, como todos los que nos pusiéramos a discutir sobre los puntos divergentes o en común que tuviéramos sobre este tema, abriríamos un abanico de trescientos sesenta grados en el que encajarían trescientas sesenta opiniones distintas, como distinto es un hombre de otro, como distinto es un creador de otro.

FM | Un aspecto que la crítica verificó en algunos de tus libros condice con lo que Normand Argarate llamó “constante indagación sobre mitologías orientales”. El descubrimiento de Oriente proveyó a la tradición lírica occidental de modelos notables, que se expresan de maneras distintas en poetas como José Juan Tablada, Federico García Lorca y Allen Ginsberg, por ejemplo, al mismo tiempo que se diluyen y se vulgarizan en muchos poetas a partir de los años 60 en nuestro continente. ¿De qué manera te aproximas al tema?

SG | Podría decirte que, si hablamos del orientalismo, tentación a la que ni Octavio Paz pudo sustraerse, no podemos dejar de mencionar al argentino Juan L. Ortiz, como alguien indiscutible en lo referido a su

asimilación de lo oriental. Juanele no buscaba la tontera supina de la métrica japonesa, error en el que cayeron algunos poetas sesentistas a los que tú te refieres.

Te preguntarás por qué me detengo en él. Mi dedicación se debe a reconocer a un hombre que vivió a orillas del majestuoso Paraná, en medio de pajonales y silencios interminables, en perfecta comunión con la naturaleza y el infinito.

Mi búsqueda de los primeros tiempos también se relacionaba con el contacto permanente con la inmensidad de las pampas, que solo encuentran sosiego en la línea del horizonte. Estos paisajes, ayudan a reconocer la insignificancia de la presencia del hombre en el escenario de un universo inmenso, contenido o detenido a veces, en las pequeñas cosas. Lo difícil es decir tanto como lo que vemos con pocas palabras, ya que esta relación grandiosa del hombre y sus universos no necesita sino de silencios interrumpidos por la palabra justa. “Su alma sabe callar. / El que se asome a su silencio / sentirá atronadora la caída de un pétalo.”

FM | Es un hecho que esta asimilación de lo oriental se dio en nuestros países de una manera falsa, trasplantando a un plano sólo literario lo que originalmente no tenía tal connotación. Esto fortaleció –si a eso se le puede llamar fuerza– una tradición formalista, una poesía estéril en su sentido más esencial, de gran conquista de la modernidad, de ese diálogo vertiginoso entre ser y mundo, un embate de fuerzas trascendentes que, claro está, no evitan la realidad. Busquemos en el haiku sólo su opción por la síntesis y su cariño por el silencio. La forma como se realizan esas dos operaciones, la síntesis y el silencio, debe expresar las particularidades del drama existencial de cada uno de nosotros, sus afinidades con otras poéticas y su propia manera de estar en el mundo. Pensando en esto, ¿cómo crees que se configura tu poética? ¿Cómo se relacionan poema y Susana?

SG | Estoy plenamente de acuerdo con esa asimilación errada de lo oriental, prueba de ello es el patético resultado de la traducción de un haiku escrito en otra lengua y respetando la métrica cinco-siete-cinco. Ese afán por la transposición nos da un resultado viciado, atenido a una fórmula y por qué no, a una forma que produce eso que llamas una poesía estéril. Es que la ductilidad de un diálogo personal, original entre el ser y el mundo, como tú dices y un alejamiento artificial de la realidad, es el peligro que se corre buceando en la filosofía de otras civilizaciones. Y no soy la excepción de la regla.

Mi realidad poética está morigerada por varias fuerzas que no planeo, sino que se proyectan en mi poesía. Una, es la fuerza musical, con la que tengo un estrecho vínculo. Otra es la fuerza cromática, inseparable de mis imágenes por mi condición de artista plástica y definitivamente la otra

fuerza que no puedo modular es la que surge de mi impulso interno, inconsciente, vital. Tal vez sea esto último lo que le aporta un grado de originalidad a mi obra, solo un matiz, porque en definitiva es regla general para todos los poetas que no se trata de crear con el solo objeto de originalidad, porque toda obra de arte es recreación, sino de hacerlo honestamente y con una cierta mística que, de acuerdo a cada sensibilidad, aporta un dejo peculiar a cada poética.

FM | Sí, es verdad, hay en ti toda una relación íntima entre la poesía y la plástica, el poema y la acuarela. Conoces naturalmente aquel sentido intenso de la pincelada única, del maestro Shi-Tao, que apunta a una supresión de las reglas, una apuesta vertiginosa al *potens* de la creación, esa conexión mágica entre ser y tiempo. ¿Cómo ves todo esto?

SG | Si en algo relaciono la pincelada, el gesto de comunión intensa entre agua, pigmento y pincel, es con esa poesía que en un momento me inspiró la acuarela de escasa adjetivación, toda expresada en el trazo sustantivo. Tú hablas del maestro Shi-Tao y me remontas a toda una disciplina, todo un entrenamiento espiritual superior que da como resultado un remanso donde dejarse estar, justo relajados sobre la profundidad, sospechándola... buscándola con cada una de las fibras del cuerpo y el alma.

Argarate, poeta exquisito dice: “Hokusai pinta una hoja. / Cien años demanda su tarea. / Con paciencia elabora / las finas nervaduras / los ínfimos detalles. / Al final se estremece. / Nunca sabremos / si la hoja o su mirada”.

A veces creo que allí es donde comienza el romance entre la palabra y la acuarela, en el estremecimiento mismo que nos sorprende al ver como una da su potencia a la otra, con una intensa respuesta, con un ir y venir apasionado que por momentos me abstrae sin dejarme oportunidad para vivir otra cosa que no sea eso. Soy algo así como un testigo involuntario que no puede dejar de acariciar con el pincel, con los dedos, con el cuerpo esa mórbida humedad que espera sobre el papel, para luego describir el fragoroso silencio y con un decir discreto hablar de todo lo que sentí pintando.

FM | ¿Y cómo te sientes en relación con la música? O sea, ¿de qué manera ella participa de este diálogo entre la poesía y la plástica?

SG | Esto de responderte acerca de mi trato íntimo con todas las disciplinas del arte, puede producir un efecto repetitivo en mi diálogo. Pero es que siempre he sentido una cierta sensación de evisceración

cuando se intenta separar con definiciones todo el contexto de un ser humano, sea este un creador, un científico o el estudiante universitario que trabaja de obrero para costearse sus estudios.

Te digo esto, porque hay infinitas anécdotas que hablan de la relación de las personas con la música. No es una respuesta elíptica, sino una realidad que solo me sirve de introducción o, si quieres mejor explicación, sirve para relajar la tensión que me produce explicar lo inexplicable.

Sería amanerado que yo te señalara qué tipo de música me acompañó para escribir tal poema. Y, en realidad, sería imperdonable que señalara dos o tres poesías a las que influyó determinado compositor. Y asumo que es de esta forma que la música aparece como una presencia dulcemente fantasmal en mi poesía.

Mi poema “Ritual” (*La armonía de las desarmonías*) fue creado a partir de “Bolero” de Ravel, ejecutado magistralmente por el gran bailarín argentino Jorge Don en la película *Los unos y los otros*.

“Una nota de Scriabin” (inédito) es una imagen casi onírica que me inspiró la poética melancólica del compositor ruso.

Cuando viajo, el primer movimiento es abalanzarme sobre la música típica de cada país. Y luego huyo con ella en las manos, vuelvo a mi madriguera donde me extasio, analizo, me detengo en los detalles. Un *stacatto* me sorprende, un *allegro molto vivace* levanta mi ánimo y un *pianissimo* me llena de ternura o me pone romántica. ¡Mujer al fin!

FM | ¡Perfecto! Yo había pensado también en la canción popular, en el alcance de ciertas afinidades que el poema puede encontrar con letras de canciones, y naturalmente, en tu caso, imagino que ha de haber una presencia muy fuerte del tango, de su poética profundamente consternada y lacerante. Pregunto por ti, por tu poesía, pero también me gustaría saber cómo se establece, en la Argentina, la relación entre los poetas y el tango.

SG | Lo más particular de esto que hablamos de canción popular y en Argentina, la que nos une, la que nos representa a todos, es el tango. En las distintas regiones de mi patria, se bailan y cantan distintas canciones que contienen en su poesía referencias de cada región en particular. Es tan grande mi tierra que el folklore se va impregnado de temperaturas, características del suelo, las estaciones del año, el mundo vegetal típico de cada región. Por ejemplo, en el norte, carnavales y bagualas se apoyan en el suelo argiloso y el aire caliente de las provincias nortenas, en la región de Cuyo cambia el clima, los frutos, la temperatura y escuchamos cuecas y vales, que pueden decir “ando extrañando el zonda, su viento y polvareda” hablado de un viento que arriba a esa región con su aliento de fuego. Y así, se tornaría tedioso describirte cada regionalismo para arribar

luego a este comentario: el tango es la única música que nos une. No hay dos países en el mundo cuya música identificatoria sea el tango y ahí hay que detenerse y preguntar ¿Ante qué fenómeno musical estoy parado? Un fenómeno que, hasta pega fuerte en el cine internacional, imposible es no comentar la bellísima película *Perfume de mujer*.

La poesía del tango, apenas aparecido en las márgenes del Río de La Plata, era de un verso melancólico, llorón, consternado, lacerante, como tú dices. Pero luego, con el correr de las décadas, dúctilmente se fue nutriendo de los acontecimientos políticos, históricos, sociales y de la vida cotidiana, al punto de mutar en su temática hasta llegar a las actuales vanguardias del tango.

FM | ¿Qué caminos habría entonces recorrido el tango hasta aquí?

SG | Fue llorón en los treinta y cuarenta, le habló al amor en los cincuenta y luego se hizo picante y divertido, sin dejar de lado sus temas de siempre, colmándose de imágenes novedosas.

Este es un liviano comentario del tango y no me perdono hacerlo de esta manera, pero quiero contestar una pregunta entrelíneas que me haces sobre su relación con la poesía. No desconocerás que llegó a incitar a Borges, produciendo luego sus milongas (“Milonga de Jacinto Chiclana”), inspiradas en sus lentos paseos por los arrabales porteños, del brazo del gran Xul Solar.

El tango fue también inspiración para Tuñón, Gironde, y otros poetas de su época. Más allá de esta relación de los grandes con la canción ciudadana (como se ha dado en llamarlo), debo decirte que hubo y hay grandes poetas del tango como por ejemplo el gran Discépolo, Homero Manzi, Espósito etc., hasta llegar al vanguardista Horacio Ferrer, poeta inseparable de Piazzolla con el que llegó a componer hasta una operita tanguera (“María de Buenos Aires”) y luego, la famosa “Balada para un loco” que dio la vuelta al mundo en la voz de la Baltar.

FM | ¿Y se podría decir algo más, pensando en la actualidad?

SG | Sí, hacer notar de un plumazo el giro vertiginoso que le da la al tango la era piazzolliana y el posterior aporte de grupos y cantantes de Rock. Tampoco se puede dejar de mencionar a un poeta tanguero, como Cacho Castaña (“Café la humedad”, “Tita de Buenos Aires”, “Ojalá que no puedas” etc.) venido de la canción de moda hacia el tango. Debemos mencionarlo tanto a él, como los arreglos tan personales de Andrés Calamaro y los nuevos intentos del tecno-tango.

Si me preguntas qué relación tiene mi poesía con todo lo tanguero,

tengo que confesar que ninguna. Salvo dos o tres poemas en los que canto a los instrumentos con que se ejecuta, mi poesía no es “cantable” ni tangera.

FM | Quiero retomar algo: ¿hay un distanciamiento temático entre poemas y acuarelas? ¿De qué manera se podría hablar de ambas vertientes como complementarias?

SG | Es probable que en mi plano consciente no suceda esto de lo complementario. Mejor señalaría que siento que viven dos artistas dentro de mí. No hablo de los temas y su relación con mi poesía, porque la sensación que tengo es que en acuarela a veces el tema te busca, tiene vida propia. Es algo tan mágico el manejo de las transparencias y los estallidos a veces no buscados, que nos hacen sentir un ser contemplativo y no un acuarelista. Un tema que puedo reconocer como constante tanto en mi poesía como en mi pintura, es el tema de las alas, los vuelos y los pájaros. Ellos, las jaulas y los barrotes que amenazan la libertad, son una presencia repetida en mi poesía y en mi pintura.

FM | En tus acuarelas se verifica, con más intensidad que en el poema, un acento erótico. No me refiero a la temática, sino a las insinuaciones de lenguaje, trazos, luces etc. ¿Estás de acuerdo?

SG | Si fuera obsecuente contigo, te diría que estás en lo cierto, pero no es así. Mi natural erotismo fue evolucionando con la vida misma, mostrándose como entre velos al comienzo de toda mi obra y luego manifiestamente en mi producción actual. Lo no buscado, que es la presencia del erotismo, es justamente la mejor línea conductora que pueden tener mis acuarelas y mi poesía. Fluye de manera natural y sin plan ninguno. Deja que el que mire se haga cargo de lo que siente al mirar. Si una acuarela es transparentemente erótica o si es fuertemente erótico un poema, no toman ese tinte por alguna cosa planeada por mí como artista. Sale así y es así.

FM | René Magritte cierta vez observó el prejuicio de la obsesión del artista por incorporar nuevas técnicas. Concordamos en que la técnica es un medio y no un fin. Magritte también abordó la sensación del espectador frente a un cuadro, recordando que el hábito hace de cuenta que deshace la fuerza de este primer contacto con la obra. Decía que “el espectador debe estar dispuesto a conocer un momento de conciencia única y reconocer su impotencia para prolongarla”. ¿Cómo lidias tú, en el acto de la creación, con esa impotencia que me parece que es también del artista y no sólo del espectador?

SG | No hay una sola técnica. Hay una técnica madre a la que uno accede por vía académica y luego existen todas las pequeñas técnicas que se ponen en práctica o se inventan a medida que necesitamos determinada expresividad. Allí es cuando entiendo que, como dice Magritte, la técnica es un medio para alcanzar el fin. Cada artista recrea la técnica en la medida que su *angst* lo demanda. Por mi parte y en lo referido a la impotencia, trato de armonizar con ella y no llenarme de la ansiedad que produce. No me aferro al exhibicionismo. Escribo y pinto porque es imposible que no lo haga y soy feliz cuando alguien se conmueve con el resultado y me lo dice.

FM | ¿Cómo distingues lo que es esbozo de lo que en un momento dado pasas a considerar como obra acabada? ¿En qué punto lo inacabado resplandece como definitivo?

SG | ¡Que pregunta tan personal! Siento que me estás indagando sobre algo tan privado como es lo que yo llamo equilibrio entre lo ridículo y lo sublime.

La acuarela, históricamente, fue utilizada como esbozo. Arquitectos, ingenieros, diseñadores y paisajistas, aún la usan de esa manera.,

Ahora, no se trata de usar sino de expresar con un material lo que también se plasma con una línea de verso. Me dejarías sin palabras si me preguntaras cómo hago para diferenciar un pequeño mensaje anecdótico que se le escribe a un amigo, con un poema como “Soy feliz / quise escribir un verso / y describí un pájaro. / ¿Por qué soy feliz? / Por que voló, / como todos los versos / y como todos los pájaros.”

Es tan impreciso lo que sentimos cuando algo se manifiesta en un chispazo y deja de ser un esbozo o solo una esuela circunstancial, para ser una obra de arte en acuarela o un poema que me inclino ante el entrevistador. Floriano Martins, obraste el milagro de dejarme sin palabras.

ALFREDO FRESSIA

EN LAS FISURAS DE LA MIMESIS⁴⁰

FM | Uruguayo de nacimiento, desde 1976 resides en Brasil. La inevitable pregunta es por los motivos de tu exilio. Antes ya habías publicado *Un esqueleto azul y otra agonía* (1973). ¿Cómo se dio tu entrada en un mundo tan lleno de ardides como el nuestro?

AF | No soy sólo uruguayo “de nacimiento”, soy realmente uruguayísimo. Ser uruguayo no es para mí un adjetivo, es algo sustantivo, e intrínsecamente paradójico porque todos los uruguayos nacemos un poco exiliados en aquel pequeño enclave que los ingleses inventaron entre Argentina y Brasil. En ese territorio raso, frío, golpeado por el viento, el océano y por ese “río como mar” del estuario del Plata, una población de *gauchos* y de inmigrantes europeos tuvo que enfrentarse de repente a la creación de un estado, un ordenamiento jurídico etc, y sólo después logró crear una nación, un mito nacional. La viabilidad de esa nación se discute hasta hoy, al punto que una definición, cruel, de mi país, dice que es “una provincia argentina en territorio brasileño”, y cierto graffiti en las calles de Montevideo, recogido por algunos intelectuales que vienen trabajando este tema dice que “Unos nacen con suerte, otros en el Uruguay”. No quiero decir que hoy la nación no exista, pero cierta idea de exilio forma parte justamente de la identidad, del perfil nacional. Es como si fuera normal que frente a cada nueva crisis la población tenga que exiliarse, sea en los países europeos “de origen”, sea en el resto de América Latina. En mi país se emigra como si fuera un destino, un sino, como si el Uruguay viviera y hubiera vivido casi siempre perseguido por cierto suicidio social, unánime. En mi caso, mi exilio ocurrió en 1976, pero tal vez haya acontecido antes, o aconteciese desde siempre. Lo coyuntural fue naturalmente la dictadura, aquellos años terribles. Había publicado mi primer poemario, que obtuvo un premio del MEC, ya me había recibido de profesor de Literatura y Francés, pero “osaba” cosas como visitar sistemáticamente a un preso político, Nelson Marra, que era mi amigo, el único escritor uruguayo que la dictadura juzgó y aprisionó por motivos estrictamente literarios (la publicación de un cuento en el viejo semanario *Marcha*), y no explícitamente por una posible militancia. De modo que me excluyeron del cuadro docente y tuve que irme. Otra vez el destino, el sino. Y el exilio fue en Brasil, tal vez también por un destino (ese que Murilo Mendes menciona en el poema “O Uruguai”, de *Poliedro*) o más simplemente porque era un país que conocía, donde tenía amigos, cuya

⁴⁰ Alfredo Fressia [Uruguay, 1948-2022]. Entrevista realizada en 2000.

literatura estaba empezando a conocer. Mi generación había cambiado el viaje a Europa por el viaje en el Continente, y yo no fui una excepción en la *road* latinoamericana. En 1972 viajé por Argentina, Bolivia, Perú, la selva colombiana, en tiempos en que en esta última no existía ni guerrilla ni narcotráfico (la verdad es que no existía nada, para un extranjero aquello era un no-lugar) y entré al Brasil por el río Amazonas, llegué a Belém, fui bajando después hasta Montevideo, con peripecias siempre instigadoras. Después viajaba mucho a Río Grande, donde tenía a mis amigos, que habían vivido dos décadas en Montevideo, leía poesía brasileña desordenadamente. Por fin me quedé en San Pablo porque fue aquí donde los franceses me propusieron un trabajo que hoy me parece casi alegórico: crear una biblioteca. Ahora, me preguntás cómo entré en los *ardides* brasileños, y pienso en la *cordialidad* y su contracara, la exclusión que viene después de la “cordialidad brasileña”, según diría Sergio Buarque. La percepción de esto ocurrió muy poco a poco, casi como indicios cotidianos, y codificar esa percepción se volvió para mí una especie de manual de sobrevivencia. Y en todo caso, nunca me hice “brasileño”, a pesar de mi doble nacionalidad. Difundo literatura brasileña en mi trabajo como corresponsal, conozco bastante (todo lo que puedo) y amo incluso al Brasil, o un cierto Brasil que es el mío, como uno ama la casa donde vive, tengo una vida aquí, pero conservé siempre la terquedad fundacional, pleonástica, de ser un “uruguayo exiliado”. Al mismo tiempo que no me imagino viviendo fuera del Brasil, publiqué aquí un único librito (*Destino: Rua Aurora*, 1986), en San Pablo y en portugués. Seré siempre el hombre del sextante apuntado hacia el sur, uruguayo, imposible.

FM | En el prólogo a tu *Cuarenta poemas* (1989), Luis Bravo se refiere a una vertiente trágica de tu poesía. Creo que tal visión se da a partir de un radicalismo existencial que dialoga con sus posibilidades formales. ¿De dónde vienes, de qué vida, de qué lecturas?

AF | Vengo de una familia proletaria que creía en el estudio como modo de ascender socialmente. Si pude estudiar letras fue porque trabajaba, pagaba mis estudios, de lo contrario eso hubiera sido una futilidad inconcebible. Era gente de un instinto práctico feroz, heredado de sus propias historias familiares de inmigración. Mi padre tenía cierto gusto por la poesía gauchesca que le gustaba recitar, pero era un alcoholico, y era terrible con sus hijos, sobre todo conmigo. Me acostumbré desde muy temprano a lidiar con lo irracional, lo imprevisible, con el miedo, con las frustraciones. Aprendí en la infancia lo que es vivir acosado, y después el país también se deterioraba mientras yo crecía. Pertenezco a una generación que vio sus ideales perseguidos y derrotados. Es posible que

esa *ironía* que la crítica ve últimamente en mis textos sea simplemente eso, la mezcla de la elegía con la indignación. Me deja anonadado –o tal vez sea envidia– cuando un poeta como Jorge Guillén dice que “el mundo está bien hecho”. Para mí estaba tan mal hecho que necesitaba a la literatura como a una tabla de salvación. Huizinga hablaba del arte como nostalgia de una vida más bella y eso yo lo *vivía* en la infancia, y era también el arte como un refugio. En la casa de mis padres no había libros, excepto uno, que había caído allí desencaminado, extraviado como un meteorito. Era una historia, con antología, de la literatura española, destinada a estudiantes de magisterio argentinas. Yo no me separaba de él, leía, escandía versos, memorizaba. A los diez, once años me recitaba a mí mismo sonetos de Lope de Vega, coplas de Manrique, monólogos de Segismundo en *La vida es sueño* de Calderón... Realmente no habrá nada como el arte para soportar la prisión, la Torre, y tal vez, para explicar un destino humano. Después, desde la adolescencia me encaminé por lecturas desordenadas, caóticas incluso, pero donde predominaban los románticos. El mundo a mi alrededor era irracional, imprevisible, y la palabra era mi única certidumbre. Por eso estudiaba lenguas (francés, debido a una beca providencial, y que naturalmente me abrió un universo nuevo) con una pasión que debía resultar incomprensible, y que yo mismo sólo entendí mucho después, cuando supe que no hay lugar para ingenuidades en la formación de un poeta.

FM | En entrevista que Edgar O'Hara le hizo a Américo Ferrari, al referirse a un proyecto poético, éste dice que se trata de algo “de cierta forma inconsciente, y que seguramente el lector lo descubre mucho más que el autor”. ¿Hasta qué punto podemos hablar de prefiguración de un proyecto poético en tus libros?

AF | Concuerdo totalmente con Ferrari. Si realmente hay un proyecto éste es inconsciente, desconocido por el autor. En un sentido psicoanalítico, es posible que el llamado “inconsciente” sepa cuál es el terreno que debe pisar la palabra poética y, lo que es más misterioso, el porqué. Pero no creo que el poeta deba obedecer ciegamente a un proyecto. Fue el error de las vanguardias casi periódicas que atravesaron la “alta modernidad” de la que habla Leyla Perrone, esa obediencia a un Manifiesto, la trasposición, al terreno del arte, de las utopías sociales, totalitarias, además, que campearon durante el siglo XX. Por otro lado, creo en la inspiración, una especie de elevación de la temperatura del cuerpo para que una voz, que sin duda habita en el poeta, se organice en un discurso que contemplo en un primer momento como lector, como el primer crítico del poema. Quiero decir, la creación supone un juego doble

(como el par poeta-Musa): hay un “clic” y es preciso que en el momento de crear yo me entregue a él con aquella suspensión voluntaria del descreimiento que Coleridge le pedía al lector (*the willing suspension of disbelief*) y al mismo tiempo, necesito ejercer con lucidez, o con toda la lucidez de que sea capaz, lo que se podría llamar “la suspensión de la suspensión del descreimiento”, tener una mirada crítica, hacer una especie de “limpieza” en la irrupción del “clic”. En todo caso, me dejan perplejo las filosofías de la composición, y no sólo la de Poe, también me ocurre con el gigante João Cabral de Melo Neto, ese orden en la construcción del poema, donde cada palabra es un “ladrillo” (y la imagen, tan constructivista, es de Cabral). Porque lo que me fascina son justamente esos “ladrillos” que vienen a la conciencia sin que uno pueda saber cómo ni de dónde. Se pueden organizar con mayor o menor pericia, no excluyen jamás la vigilancia autoral, pero constituyen el material sagrado de la poesía. En estas condiciones, hablar de “proyecto” sólo tendría sentido si fuera *après coup*, después de realizada la obra. Esto queda muy claro cuando uno mira hacia atrás y aprecia justamente “etapas” en la construcción de una obra, una mirada finalista. Entonces sí se percibe la unidad profunda (o no) de una producción, una percepción que puede incluir las precarias garantías de la primera persona, que naturalmente no son de naturaleza estética. La poesía (y hablo de la poesía “moderna”) no hace autobiografía, sin duda, pero la mirada que puedo tener sobre mi obra incorpora una parcela autobiográfica, irremediable.

FM | En *Frontera móvil* (1997), hay un pasaje en que declaras: “Sé muy poco de la vida y si escribo, ya dije, es porque estoy cansado”. ¿Se trata de una frase de efecto o acaso la poesía no pasa de un galpón donde aglomeramos a los desheredados de la aurora y donde se abriga lo más indócil e incapaz de la especie humana?

AF | Dicha así, sin contexto, la frase parece “de efecto” porque sin duda no se escribe sólo por cansancio. Pero estoy convencido de que lo que lleva al poeta a escribir es una especie de desajuste, de desacuerdo, en el sentido de rebeldía también, pero sobre todo en la incapacidad de adaptarse, de adecuarse. ¿De adecuarse a qué? A todo. A las cosas, al mundo, al orden, que siempre parece impuesto, siempre es de los otros. Creo que hay una especie de silencio que se interpone entre el poeta y lo que está afuera, y ese silencio se llena con la escritura, algo así como esa “escritura conquistada” que menciona el título de tu libro. Es en ese sentido que digo que hay una gran soledad en los poetas, como un secreto, inconfesable. Y sin ella, no hay escritura. No estoy hablando de una soledad biográfica, de necesariamente vivir solo o de huir de los otros, nada de eso. Es intrínseca,

celular. Creo que el mismo psicoanálisis, habitualmente tan perspicaz, la desconoce.

FM | Si pensamos en la gran influencia de Rubén Darío y César Vallejo en los poetas españoles, tal vez no encontremos, en una relación inversa, algo de igual dimensión. ¿Qué afinidades tienes con poetas españoles? ¿Sería correcto afirmar que, en un sentido poético, España siempre tuvo más para aprender que para ofrecer?

AF | En un sentido estético general (y sólo en un sentido estético general), no pienso que sea útil dicotomizar la poesía en dos grupos, España-América, o Metrópolis-Colonias etc. De hecho, el mundo que el océano separa, la lengua lo une, y una mirada sincrónica, menos historizada, puede ser más rica, más productiva, sobre todo para los poetas. Ese tipo de dualidades importa, sin lugar a dudas, para una mirada diacrónica, histórica, periodizadora. Y también llegarás en algún momento al viejo problema de la noción de “Hispanoamérica” y su tan discutible unidad (un problema que también se plantea para los españoles de *países* peninsulares siempre instigados por su propia identidad). El hecho consumado es que la poesía en lengua española *cruzó* Darío, o Vallejo, o la generación del 27, o el Barroco (ese mar siempre recommenzado). El *cruzamiento* es lo que interesa al idioma que el poeta trabaja. Personalmente, no sabría detectar el grado de incidencia que puede tener sobre mi poesía este o aquel autor, decir “esto es Vallejo”, “esto es Cernuda” (que me gusta mucho, pero a quien menciono sólo para dar un ejemplo). Para mí es imposible. Cada poeta reinaugura un idioma que contiene en sí la obra de los que lo precedieron, a veces incluso sin que el poeta conozca a esos autores porque su obra ya se incorporó a la lengua, como el mismo verso endecasílabo. Se puede frecuentar más o menos un poeta, o ciertos poetas, o al contrario, no apreciar a algunos que son sin embargo “canónicos” o meramente prestigiosos (por ejemplo, personalmente no me interesa la poesía de Lorca ni la de Borges, para dar dos ejemplos generalmente revisitados), pero el idioma que trabajo está, lo quiera uno o no, imbuido de esas obras, incluso cuando uno desconoce a esos poetas. Mi afinidad no es tanto con este o aquel poeta, es con mi idioma, ese sí cargado de historia e historias. Más complicado es el cruzamiento de idiomas, una situación bastante anómala (pero no tan infrecuente) que yo vivo, escribiendo en Brasil y en lengua española. O viceversa: una vez descubrí una palabra española en un poema de Ferreira Gullar, “antorcha”, y le pregunté qué hacía esa palabra allí. Me dijo que no se había dado cuenta cuando la escribió, durante su exilio en Buenos Aires, y que después decidió dejarla. Oí un testimonio de João Cabral quien,

entre diferentes períodos, vivió trece años en España, y contaba experiencias parecidas. En mi caso, la residencia en Brasil afectó a la escritura en por lo menos tres sentidos. El primero tiene que ver con la lucha permanente a la que uno se enfrenta para evitar la catástrofe del deterioro lingüístico, una catástrofe tal vez más amenazadora en mi caso, que me expreso permanentemente (y a menudo sueño) en francés y en portugués. Por más que el español sea mi lengua materna, el tronco “lacaniano” sobre el que me construyo, un idioma no frecuentado puede volverse algo así como el baúl polvoriento de ciertos sótanos, un objeto sin uso secándose en la conciencia como ocurre, dicen, con los amores muertos. El esfuerzo permanente por mantener ese material vivo transforma ese mismo material, es algo así como pasarlo por un tamiz, o como la luz después de descompuesta por el cristal. Y aquí ya estoy entrando en el segundo aspecto de las modificaciones por las que pasa el idioma de alguien que vive en el territorio de otra habla latina. Ese idioma español que no uso oralmente, y mucho menos en mi vida cotidiana, se constituye en un material casi exclusivamente artístico. El español es para mí el lenguaje que atrae permanentemente la atención sobre sí mismo, lo que es casi la función poética de Jakobson. Poesía, poesía, yo sólo he escrito en español, que es mi territorio, donde encuentro las palabras-llave que a veces desencadenan el poema. En este sentido, es casi un privilegio disponer de un idioma sólo para la creación. Es una experiencia que me proporciona un gran placer. Finalmente, en un tercer nivel, vivir (y escribir) en Brasil es también incorporarse a una tradición literaria que, esa sí, contamina a mi ser uruguayo, siempre exiliado. El escritor es siempre un animal histórico, condicionado por una tradición y un medio. Y si es casi aberrante imaginar a un artista ajeno a la historia en la que se encaja, lo es también suponer que alguien, después de diez o veinte años incorporado en otra historia (y en la historia de otra literatura), no acabe por insertarse en esa otra tradición. También en ese sentido, mis décadas en Brasil afectaron mi escritura, que inevitablemente tuvo que dialogar con la historia y la literatura locales. Eso está bastante claro en *Frontera móvil*. Por ejemplo, cierta tradición formalista que existe en la literatura brasileña, desde los paranasianos, o antes, que atraviesa el siglo XX, es una tradición que me instiga y que no existe, no con ese peso, en la literatura del Plata. Es un ejemplo, pero hay muchos juegos de la sensibilidad que son *locales*, y con los cuales tuve que dialogar, ciertas referencias, por ejemplo, ciertas dicotomías que son típicamente brasileñas. Y lo agradezco porque esto tal vez dio un soplo nuevo, casi “estilístico” a mi escritura.

FM | En entrevista concedida a Eduardo Espina, el peruano Xavier

Abril emite algunas curiosas declaraciones respecto a César Moro (“Moro era un poeta menor que imitaba los poemas de Breton”) y lo mismo sobre Emilio Adolfo Westphalen (“Tiene buenas imágenes, pero es formalmente flojo”). Aunque tus afinidades con Moro sean más de orden biográfico, podemos conversar un poco sobre esa relación entre el Surrealismo de un lado y otro del Atlántico. Si pensamos en los poetas de nuestro continente que hayan agregado algo a los postulados del Surrealismo, ¿qué nombres mencionarías?

AF | Hay poetas cuya obra exige una distancia, por lo pronto temporal, para ser debidamente apreciada. Circunstancias biográficas, a veces puramente históricas o políticas, a veces la personalidad del autor, muchos factores pueden alterar la buena lectura de un poeta. Es lo que debe de haber ocurrido con Moro en la lectura de Abril, a quien conocí en Montevideo y debo decir que era un crítico fino y generoso, o con Westphalen, amigo personal de Moro (y éste no parece haber sido un hombre de personalidad “fácil”). Más importante que hacer un relevamiento de lo que América Latina aportó al Surrealismo europeo, sería (siempre es) evaluar a fondo la inmanencia de cada obra. Moro, por su vida y por su obra, constituye un caso ideal para ser debidamente estudiado y evitar cualquier periodización. Yo lo estoy descubriendo poco a poco, y debo el acceso a parte de su poesía a un gran poeta brasileño, una voz original, impetuosa a veces, que en varios sentidos desentona en la monocorde poesía actual del Brasil. Con Moro nada parece ocurrir por casualidad. Personalmente he descubierto algunas coincidencias entre la vida de Moro y la mía, coincidencias que tendrían algún interés si no ocurriera que su obra es la de un genio, y la mía no. Lo que me atrae en su poesía es menos el juego de obediencia y desobediencia al Surrealismo francés, y más la rebeldía que exhibe frente a ciertos principios “canónicos” latinoamericanos, comenzando por el uso del francés como lengua poética en las décadas de los grandes nacionalismos continentales (otros también lo hicieron, pero sólo en parte de su obra, como Huidobro, a quien, *hélas*, Moro odiaba mortalmente), el modo de “herir” ciertos versos, de negar una tradición, como negó la masculinidad impuesta, la lengua española impuesta, y hasta el propio nombre impuesto (aniquiló a los 20 años ese Alfredo Quíspez Asín, que era su nombre). Como dice Américo Ferrari, “Moro nació extranjero en Lima en 1903 y murió en Lima, extranjero, en 1956”. Las pocas cartas que restaron, escritas en español, muestran que la renuencia respecto al idioma llega al odio: él destruye el español. Pero el odio es la contracara del amor, porque sólo el amor explica ese espléndido, único libro que legó en su lengua materna, *La tortuga ecuestre* (por lo demás, también dictado por el amor a un hombre, ese

Antonio de sus años en México). Una experiencia así, que se quiso y fue “extranjera”, pierde al ser sometida a un relevamiento de aportes o influencias. Es una discusión que tengo con cierta crítica, sobre todo en Uruguay. La crítica uruguaya tiene esa obsesión, crear paralelos, establecer influencias recibidas o ejercidas, todo demasiado rápido, encontrar “generaciones” a cualquier precio y como quien aplica una receta. Pero se olvida de que lo que el lector de poesía quiere es lo inmanente, lo irrepetible, no en el contexto de una generación, a veces ni siquiera en el contexto histórico, sino en el idioma.

FM | Cierta vez me dijiste que tus lecturas surrealistas fueron siempre europeas. En la misma ocasión observaste que “el Surrealismo no podía tener un terreno fértil en el sempiterno positivismo uruguayo”. Pero hay poetas como Juan Cunha, Alfredo Mario Ferreiro, y aun una poeta como Marosa di Giorgio paga algún tributo al Surrealismo.

AF | Es así. Son características locales, como se dice que el simbolismo no prosperó en el Brasil, y un lector uruguayo, por ejemplo, aprecia claramente la verdad de esa afirmación. El Surrealismo no prosperó en Uruguay. Hablé de positivismo en un sentido muy vasto, pero podría haber hablado de racionalismo o aun de aquel intuicionismo a lo Bergson, que influyó en los poetas de los ‘20 (Emilio Oribe, por ejemplo). En cuanto a Ferreiro, un poeta que aparece en los ‘20, ávido de vanguardias, es un “futurista” (“el único futurista que conocí”, decía Borges), pero no es propiamente surrealista. Cunha es gigantesco y parece más una literatura que un autor. De hecho, si querés encontrar en él una vena surrealista, con seguridad la encontrarás, como encontrarás motivos cotidianos en un lenguaje coloquial, o una estética de estirpe barroca, todo en una forma que puede ir del soneto al verso libre. Marosa no, ella escribe una única literatura, instalada de hecho en una “sub-realidad” de pulsiones poderosas como la infancia. Se aproxima, claro, al Surrealismo. Pero hacer hoy –y en “hoy” incluyo la vasta, permisiva lectura posmoderna–, en Uruguay, un relevamiento de obras que de un modo u otro pueden adherir a ciertas actitudes surrealistas me parece una empresa vana, incluso porque el resultado será avaro. Hacer un “Museo del Inconsciente”, supraliterario, tal vez rindiese más frutos.

FM | Dentro de esa generación de Alfredo Mario Ferreiro, ¿cómo se podría situar la contribución estética de poetas como Emilio Oribe, Ildefonso Pereda Valdés, Parra del Riego, Casaravilla Lemos? Te lo pregunto esperando un comentario acerca de esos poetas en relación con sus pares de otros países, para que no perdamos ese cotejo entre poéticas.

AF | Es difícil ver una “generación” entre ellos, pero entiendo que querés verlos como un grupo de poetas que se aproxima a la llamada generación del Centenario, gente que produce entre los ‘20 y los ‘30. Se trata de un momento asimétrico en las diacronías literarias uruguaya y brasileña. El Brasil está en esos años totalmente volcado hacia las vanguardias “modernistas”, de una temperatura, y aun de una virulencia que sólo se explican por la larga sobrevivencia del parnasianismo, que ocupó aquí el espacio de una estética “oficial” y autoritaria. No quiero decir que la literatura brasileña no hubiera conocido el modernismo continental, el de la reacción, síntesis y superación de las estéticas finiseculares. Basta recordar a Euclides da Cunha, a Lima Barreto, o aun a Monteiro Lobato para percibirlo con claridad. La crítica local los llama “premodernistas” por mero prurito semántico, o por convención, atendiendo al “modernismo” de los ‘20. Son excelentes modernistas latinoamericanos. Pero el realismo y el parnasianismo constituyeron en Brasil una especie de alianza con el poder –y hablo incluso del poder político, no sólo del académico–, suerte de “signo” republicano y nacional. El Uruguay tuvo más que espléndidos simbolistas, tuvo aquel brillante grupo modernista, Rodó, Julio Herrera y Reissig, Delmira Agustini, María Eugenia Vaz Ferreira, una modernidad que garantizó las experiencias de la generación siguiente sin traumatismo alguno (incluso los juegos futuristas de Ferreiro, o antes, una sensibilidad nueva frente a la máquina, el fútbol, los automóviles de Parra del Riego). Iré más lejos. Si se consideran las “audacias” del tema erótico, los modernistas uruguayos (Delmira, Roberto de las Carreras) las potenciaron con una libertad que ya las generaciones de los ‘20 y ‘30 no tuvieron (o no necesitaron mostrar). Por ejemplo, desde su primer libro, de 1918, Juana de Ibarbourou inscribió en su propio nombre (ese “de”, que en Uruguay significa “casada con”) el límite preciso para la lectura de su poesía erótica. Era “la señora de” (e Ibarbourou era un militar). Ya Delmira escribió su literatura exacerbadamente erótica y se divorció pocos meses después de su casamiento. Continuó encontrando a su hombre en hoteles hasta que éste la asesinó y se suicidó una noche de 1914. Después de la obra, y en cierto sentido después de ese fin trágico de la biografía de Delmira, las audacias temáticas en el terreno erótico ya no hubieran podido movilizar demasiado a los lectores. (Por lo demás, es interesante señalar que si en todos los lugares las mujeres accedieron a la palabra a través de la poesía, la “puerta grande” de la literatura, en Uruguay ellas no sólo no se intimidaron frente al tema erótico sino que lo profundizaron, creando un espacio social y estético que hoy parece casi inopinado). En Brasil la situación era otra, de ahí la actitud desafiante, siempre lista a *épater les bourgeois* de un Oswald de Andrade, por ejemplo. No es casualidad que

ninguno de los poetas que mencionás (y podrías agregar al refinado Vicente Basso Maglio) tuvo la trascendencia, para no hablar de verdadera veneración, que hasta hoy los lectores uruguayos conceden a los Modernistas. Y en cierto sentido es injusto: una obra como la de Oribe, por dar un ejemplo, debería tener lectores más receptivos. Ya Ferreiro, que fue un poeta menor, sí es recuperado por las generaciones jóvenes. La última en hacerlo fue el llamado grupo de UNO, en los '80, para quien Ferreiro resultó icónico, menos por su real aporte estético, y más por su vanguardismo (que contenía, en mi opinión, demasiado voluntarismo).

FM | Conversando con Circe Maia, ella me hizo observar que en la creación poética no había “dualismo entre lo conceptual y lo formal”. Claro que tal defensa no elimina los excesos. Y me parece que uno de los excesos cometidos actualmente se relaciona con el denominado neobarroco. Con su astucia impecable, Marosa di Giorgio se refiere al barroco, esa presencia constante en la poesía hispanoamericana, como algo que “se cimbré y se yergue con sus ardidés, entrecruzamientos gemelares, alucinantes”. ¿Qué piensas de esto? ¿Y cómo interfiere en tu poética esa cristalización del barroco?

AF | El neobarroco no interfiere, por lo que percibo, en mi poética. Incluso me parece que sólo supe del movimiento neobarroco en los últimos años '80, cuando Néstor Perlongher todavía vivía, y en todo caso, no me sorprendió porque, como decís, el barroco es una “presencia constante” en la poesía del continente (y no sólo en español: las *Galaxias* de Haroldo de Campos cristalizan esa línea barroca). Admiro la poesía de algunos neobarrocos, me gustan realmente muchas zonas de la obra de Roberto Echavarrén, por ejemplo, y no veo que ciertas crispaciones o ciertas potenciaciones en la parcela de libertad del significante oscurezcan el significado, una dicotomía que, naturalmente, no existe. Lo que sí existe es el trabajo de los verdaderos poetas, y el de los otros, y esto vale para cualquier experiencia estética. Mi poesía no dialoga con el neobarroco, tal vez debido a esa “vertiente trágica” que Bravo menciona, su naturaleza elegíaca o irónica. Pero una región de mi obra se inscribe en una tradición *gay* que, de un modo diferente, también existe en el neobarroco (Sarduy caracterizaba la estética neobarroca como *kitsch*, *camp* y *gay*). Es lo que tal vez justifique ese sentimiento del que hablo, de admiración, o de gusto real por la lectura de algunos de esos poetas. El crítico Uruguayo Cortazzo resume bien ese lado *gay* del neobarroco. Lo cito: “...la revuelta homosexual [es] en gran parte un ataque a esta trascendencia que la niega en su especificidad, en su inmanencia y [...] su cultura [es] de una provocante superficialidad: una irrisión de roles y actitudes, una pérdida de seriedad,

una revolución carnavalesca que altera el orden de la razón social, una disolución en un ritual gratuito de máscaras y apariencias. En el neobarroco esto se traduce como un ataque a la razón poética patriarcalista. Al minimizar el significado y reducirlo a puro significante, se está justamente invirtiendo el sistema: la carne lingüística no está al servicio de un concepto superior: la razón está en el propio cuerpo, en la piel fónica”. Insisto en que no veo en esa corriente una “reducción” al puro significante (un significante “puro” no existe, más bien es siempre la puerta de entrada de un laberinto), pero pienso que Cortazzo expresa bien las relaciones entre los neobarrocos y cierta tradición *gay*. Son poetas que no dicotomizan el concepto y la forma, sintetizan más bien las máscaras superpuestas, lúdicas, infinitas como el idioma.

FM | El reconocimiento de un autor casi nunca está vinculado a su real importancia. Sin embargo, podemos pensar que gran parte de la dificultad de conocimiento, por parte del mundo como un todo, de lo que se escribe en la América hispana se deba a una carencia de reconocimiento propio, lo que resulta en una continuada victoria de la colonización europea. ¿Cómo ves este asunto?

AF | Vos hablás del colonialismo “internalizado”, la colonización estética, la del alma. Pensás tal vez en el caso de autores latinoamericanos como Borges que sólo llegó a los lectores brasileños cuando fue reconocido, “autorizado” diríamos, en un lugar hegemónico (en el caso, Francia). Sí, eso existe. Pero lo que me interesa es la contracara de ese fenómeno. Con la globalización se produjo el efecto paradójico de re-prestigiar lo autóctono, lo local, las voces que la hegemonía no “reconoce”, los grupos minoritarios, la provincia periférica. Es posible que todo esto borre los límites precisos entre periferias y hegemonías, pero en principio yo escribo para un público uruguayo, lo que, para una mirada internacional, continental, me hace un poeta provinciano. Es un hecho, y no me desanima en absoluto, te diría más bien que me constituye como escritor. En mi caso, pretender escribir para un público de un lugar hegemónico (pero virtual) significaría neutralizar mi escritura. Concuero contigo en esto: muchas veces el “reconocimiento” de un autor es curiosamente extraliterario. Interfieren de hecho circunstancias políticas, históricas en general, o biográficas, a veces meramente mediáticas o la simple capacidad de promoción de la propia obra. Naturalmente, uno busca difundir sus libros, todos escribimos para ser leídos. Personalmente percibo un reconocimiento, lectores que me escriben, jóvenes, gente que asiste a las lecturas públicas que hago en Montevideo, entrevistas en los medios donde de algún modo uno dialoga con los lectores. Pero todo esto ocurre en un nivel muy modesto (y en mi

caso, insisto, provinciano). En plena sociedad del espectáculo, la obra de un poeta, y la lectura, son actividades antiespectaculares, para decir lo mínimo. En Montevideo las ediciones de poesía no sobrepasan los 500 ejemplares, a veces incluso menos. También en esto nuestro trabajo es artesanal. En plena globalización, y si considerás que Buenos Aires, por ejemplo, es un lugar periférico con respecto a los centros hegemónicos (ciertamente abstractos), yo, en Montevideo, publico en la periferia de la periferia. Y teniendo en cuenta que escribo en Brasil, que es totalmente periférico con respecto a la escritura en lengua española, escribo en la periferia de la periferia de la periferia. Pero esto es justamente lo que permite la libertad y la originalidad de un discurso. El reconocimiento de mi obra no va más allá del nivel local –que por cierto no es el Brasil, donde nadie me conoce–, hablo del Uruguay, para cuyo público en principio escribo. Es interesante que últimamente aparecieran algunos profesores de la academia norteamericana para entrevistarme, lo que al comienzo me dejaba medio perplejo y naturalmente agradezco el reconocimiento implícito. Sólo temo que la hegemónica academia americana acabe funcionando como un enorme archivo, virtual probablemente, como aquel de las “cartas muertas” de Bartleby, el personaje de Melville. Y yo, en mi periferia, escribo para la vida.

FM | Tu residencia en Brasil ya permite una lectura crítica de su realidad. En una conversación que tuve con Roberto Piva, hace años, me habló sobre el rechazo al riesgo en lo relativo a la poesía, lo que puede valer para la creación artística en general. Hace décadas que estamos en algo así como el ombligo de un ciclo de inmovilidad. De la poética a la política el mundo se convirtió en un conjunto de sucursales. Todas las democracias son un fraude porque están pautadas por una política de mercado que no se expone a los riesgos. ¿La poesía brasileña tendría un vínculo inmediato con ese vicio? Y siempre se les pregunta a los poetas: ¿cómo se sale de ese *impasse*?

AF | Yo no sé cómo se sale del *impasse*, pero éste es un hecho, y es doblemente lamentable en una literatura tan rica como la brasileña. La idea de rechazo al riesgo, como propone Piva, podría sugerir una salida voluntarista, lo que en la práctica no parece viable. Hasta hoy, y desde los '70, desde la propia generación *mimeógrafo*, o *marginal*, el pecado mortal de los poetas brasileños proviene de su exceso de “buena educación”, su incapacidad de cometer el parricidio generacional que los colocaría contra el abismo, su obediencia, yo diría familiar, a un canon nunca contestado, de ese verde-amarillo nacional demasiado desleído. Naturalmente, hablo en términos generales, afortunadamente hay voces que se constituyeron

sobre su propia autonomía (y justamente Piva es una de esas voces, como lo fue también Ana Cristina Cesar, y otros poetas que no son ni se quieren “canónicos”, por más que se integren a una tradición). Pero, con excepción de esos poetas aislados, que nunca conformaron un grupo o una generación, el panorama es desalentador. Si consideramos la producción poética de un período, digamos un año, o dos, encontraremos una especie de enorme, repetido recetario: obras que reúnen 40% de Cabral, 15% de Drummond, tanto por ciento de Bandeira etc. Las recetas pueden variar: el menú será vasto, pero monótono. Ciertamente, siempre y en cualquier literatura, hay una parte constituida por una inevitable inercia diacrónica, pero el caso brasileño parece aumentar la soledad de esos poetas que, repito, sin el contexto de una generación, osan dar el salto al abismo, peligroso, claro, que puede acabar en vuelo o en catástrofe (pero hay vuelos mortales que modifican una literatura). Hablé de “pecado mortal”. Alguien podría pensar en un “pecado original”, que advendría de cierto formalismo parnasiano, especie de sino nacional, pero no creo que sea correcto. Si fuera así, habría necesariamente un espacio dialéctico en la propia divergencia, en la antítesis, un “espacio cultural”, como se denomina hoy a troche y moche cualquier local, y que podría llamarse “Espacio Cultural Murilo Mendes”. Y ese espacio sólo existe en algunas voces individuales poco atendidas por un público habituado a la mera reseña periodística, a una crítica académica entretenida con sus propios *gadgets* hegemónicos y a un esquema de *mass media* que sólo metaboliza productos culturales “obedientes”. Naturalmente el “pecado” no es únicamente brasileño: estamos hablando de una crisis de la poesía y de la crítica que, hoy por hoy, como *crisis*, ya tiene toda una historia. Digamos que se trata de la versión nacional de esa crisis, marcada aquí por los efectos de esa trilogía que vos mencionás en un texto tuyo: la Semana de Arte Moderno, en los ‘20, la Tropicalia y el Concretismo. Yo lo resumiría todo en las reglas establecidas por una industria cultural que obviamente elige la poesía que le interesa y que se complace en la propia inercia. No sé cómo se sale del laberinto, pero a mí, como lector, me resta seguir el discurso solitario de esos poetas osados, fantasmales.

FM | Toco una mesa. Se llama mesa. Le toco el cuerpo a alguien. Es realmente suyo. Parte de nuestra vida parece muy real. Sin embargo convivimos con un falseamiento constante de la realidad. La falsificación de una obra de arte define su existencia. ¿Dónde se esconde la realidad?

AF | En las fisuras de la mimesis. Acordate de los mercaderes fenicios. Falsificaban antigüedades. Las antigüedades falsificadas por los fenicios son obras de arte: la fractura del tiempo.

CARLOS FRANCISCO MONGE

SOBRE EL ALCANCE DE LA LÍRICA⁴¹

FM | Empecemos con algunos aspectos históricos. En 1977, junto con otros escritores, firmaste un *Manifiesto trascendentalista*. ¿Sabían ustedes de la existencia de una generación trascendentalista en Puerto Rico? ¿Por qué ese título, y cuáles eran los postulados que ustedes planteaban?

CFM | En realidad le dimos el título al manifiesto después de haberlo redactado. La intención original era denominarlo *Manifiesto ultraliterario*, o *Hacia una poesía ultraliteraria*; no recuerdo bien. La noción de lo trascendental fue engendrándose casi con la escritura de aquellas páginas; y cuando nos decidimos a darle el título que ahora tiene, no partíamos de otras referencias más que de unas pocas lecturas generales, y un conocimiento si se quiere escaso de la evolución de la cultura. Puede sorprender, pero así fue. Desde luego, sabíamos que existían corrientes de pensamiento con ese nombre; Kant, Emerson, Heidegger, pero nuestros disparos se dirigían a otros sitios. Siempre tuvimos claro, sin embargo, que el término trascendentalista iba a provocar críticas: por su ambigüedad, o por su apariencia seudometafísica, en unos años en que la poesía en Centroamérica –y en general en Hispanoamérica– reclamaba un espacio de acción política, y un compromiso (cuando menos moral) con el entorno inmediato. Sé que muchos de quienes recriminaban nuestro presunto “escapismo” ni siquiera leyeron el *Manifiesto*, en el que tratamos, con claridad y decisión, el papel que debería cumplir la poesía en nuestra historia presente. Pero no sin rubor, debo admitir que a nuestros veintitantos años teníamos más entusiasmo que cultura literaria, y no conocíamos en detalle la literatura hispanoamericana contemporánea, salvo los grandes hitos de entonces. Nada sabíamos de las letras puertorriqueñas, por ejemplo. ¿Qué sosteníamos en el *Manifiesto*? Visto en su conjunto, son unas cinco o seis ideas. La principal: que la poesía es un acto verbal de la supraconciencia; es decir, un intento de trascender los signos de las circunstancias; esa era (y es) nuestra conciencia de la historia. La segunda: que había que hacer una crítica a la cultura de masas y al culto a la banalidad. La tercera: que la poesía nos libera de los fanatismos de las ideologías contemporáneas. La cuarta: que la especie humana vive en constante evolución y ampliación del conocimiento, y por tanto, que la poesía es un instrumento suprarracional que nos ayuda a enriquecer la conciencia. La quinta: que el lenguaje de la poesía, fundado en un orden y un concepto distintos que el de la prosa, es el instrumento

⁴¹ Carlos Francisco Monge [Costa Rica, 1951]. Entrevista realizada en 1999.

verbal para apropiarnos de la realidad oculta e ignota que vivimos, pero que la cultura del racionalismo ha escatimado o despreciado. Y, por último: que la poesía es comunicación integral que propone modos, siempre en proceso de elaboración, de aprovechar las latencias de la lengua; es decir, que partiendo de la literatura, busca ir más allá de ella, trascenderla.

FM | Como lo dices en el prólogo a tu *Antología Crítica de la Poesía de Costa Rica* (1992), tu trabajo tiene en tu país ilustres antecedentes. No obstante, si observamos las escasas antologías de la poesía hispanoamericana (las de José Olivio Jiménez, Julio Ortega, Juan Gustavo Cobo Borda etc.), notamos que en ellas no ha sido incluido un solo poeta costarricense. ¿A qué atribuyes ese hecho?

CFM | A mí me parece que ha habido, históricamente, una combinación de indiferencia, arrogancia y desconocimiento. Es cierto que en Costa Rica no han surgido capillas literarias o propuestas estéticas dignas de recordación; pero ha habido y hay poetas notables. Tal vez lo que hasta hace unos veinte años no existía era una crítica literaria, verdaderamente crítica y verdaderamente literaria. Aun así, algunos de nuestros novelistas han tenido más suerte, en materia editorial y de difusión. Nuestra crítica literaria moderna ha nacido en las universidades, más que en las revistas (escasas y efímeras) o en los diarios; pero todavía no ha madurado un auténtico interés por situar nuestra poesía en el mapa literario hispanoamericano, porque solemos ser algo reacios a reconocer el mérito de éste o aquél, y quizá también porque algunos han preferido edificar sus propios pedestales y monumentos sin mirar a los demás. Pero también ha habido cierto desprecio de parte de la crítica hispanoamericana establecida. Y creo que a ese respecto intervienen otros factores: los poderes “geoculturales”, por ejemplo; un canon literario hispanoamericano muy difícil de modificar a corto plazo; y hasta una falta de cautela a la hora de seleccionar autores.

FM | El nicaragüense Carlos Martínez Rivas ha elaborado dos antologías de la obra poética de Francisco Amighetti y de Eunice Odio. En una entrevista con Pablo Antonio Cuadra, este poeta recuerda las “estrechas relaciones” que los vanguardistas nicaragüenses mantuvieron con Eunice Odio. ¿Sería Nicaragua el mejor ejemplo de diálogo de la poesía costarricense con los demás países hispanoamericanos?

CFM | Por razones de vecindad geográfica, y por compartir una historia cultural y política, supongo que sí. Rubén Darío, por ejemplo,

visitó en ocasiones Costa Rica, y allí hizo amistades y hasta escribió poemas. Pero quizá, como lo ha dicho Martínez Rivas, la verdadera relación literaria empezó a darse a partir de los movimientos de vanguardia. En Nicaragua aparecieron grupos y revistas, como bien se sabe; en Costa Rica surgió una estética de vanguardia, pero en autores individuales y muy ocasionalmente alguna revista de la época –como el *Repertorio Americano* de García Monge– arrojó a algunos de ellos. Son los casos de Amighetti, de Max Jiménez, de Isaac Felipe Azofeifa, o de Eunice Odio... Pero, en general, el diálogo literario entre nuestros países centroamericanos ha sido escaso y un poco árido. En los últimos años las universidades han promovido congresos y encuentros literarios, pero todavía son insuficientes, porque me parece que lo primero que debemos recuperar es la reflexión sobre las condiciones de nuestra identidad cultural, para luego hablar con propiedad y soltura de las relaciones artísticas y literarias de la región. La clave de todo ese proyecto debe ser, desde luego, actuar con rigor, con disciplina y con un gran espíritu crítico.

FM | Afirma el chileno Enrique Lihn (1929-1988): “Si descontamos la vertiente de la poesía visual concreta o como se la llame, la corriente principal de la poesía hispanoamericana es todavía, en muchos aspectos, heredera del simbolismo”. ¿Cómo se valoraría ese punto de vista, si lo ponemos en relación solamente con el escenario poético costarricense?

CFM | Si algo hay del simbolismo en la poesía costarricense, proviene del modernismo, como también ocurre en la mayor parte de la poesía hispanoamericana; y probablemente también a través del Surrealismo, tan caro a algunos autores de vanguardia. Hay que tener en cuenta que el problema de la formación de una literatura nacional se dio en Costa Rica a principios del siglo XX, y que gran parte de su desarrollo ha estado condicionado por ese proyecto. Los novelistas principalmente, pero también los poetas, se han sentido cautivados por esta idea de hacer de la literatura una representación de su país; buena parte de nuestra poesía quiere hablar de la patria, el paisaje, sus seres y sus enseres. La herencia del simbolismo es otra cosa; mucho tiene que ver con una percepción de la realidad que rebasa, y en mucho, la noción documentalista o testimonial de la palabra. En el caso de Costa Rica, la poesía “nacionalista” desempeñó un relevante papel, pero también admitió sus límites, cronológicos y estéticos. Algunos buenos modernistas, como Roberto Brenes Mesén, y otros poetas posteriores, sobre todo los que empezaron a producir en la década de 1950, recuperan esa herencia simbolista de la que habla Lihn. La paradoja de la poesía (y así lo entendíamos quienes firmamos el Manifiesto trascendentalista) es que al hablar de la realidad, se habla de otra realidad, la oculta, la que apenas con símbolos podemos intuir y nombrar. Creo que

en eso consiste la herencia simbolista.

FM | Algunos poetas y críticos brasileños consideran tardía la herencia del Surrealismo en Hispanoamérica, y a la vez lamentan su influencia, puesto que acentuó cierta tradición retórica de esa poesía, al alimentar una especie de “flujo torrencial” –según uno de ellos, Haroldo de Campos–, e impedir “una mayor conciencia de los problemas de estructuración del poema como objeto de signos”. ¿Hasta dónde coincides con esas observaciones?

CFM | La experiencia surrealista fue lo mejor que nos dejaron los movimientos históricos de vanguardia. Sus raíces culturales son tan extensas, y sus fundamentos estético-ideológicos tan vigorosos, que no podía haber sido de otro modo. Pero, además, el Surrealismo superó con mucho los años de la moda vanguardista. Por eso, no me parece exacto (y creo que ni justo) hablar de una herencia tardía en la poesía hispanoamericana. Todo lo contrario: constituyó un verdadero caldo nutritivo que transformó y renovó el panorama poético, desde la década misma de 1930; basta releer las *Residencias* de Neruda, o a Lezama Lima, la poesía de los mexicanos Gorostiza o Villaurrutia, las novelas de Asturias o Carpentier. La tradición retórica a la que se refiere De Campos es, más bien, un residuo apenas de la verdadera contribución del Surrealismo a nuestra poesía. Lo que sucede es que en el medio artístico no faltan los exagerados, y hasta los impostores, que adoptan lo menos importante de una propuesta estética. En cuanto a la conciencia de la escritura, sí lleva razón el poeta De Campos: salvo unas pocas excepciones, los poetas hispanoamericanos se han dejado llevar por la improvisación y el espontaneísmo, y con frecuencia han olvidado que el poema es, ante todo, un artefacto verbal. Entre las grandes excepciones, debemos tener presentes, seguramente que entre muchos otros, a poetas como José Gorostiza, Carlos Germán Belli, Carlos Martínez Rivas... Como ocurre siempre, me parece que las mayores voces de la poesía hispanoamericana son aquellas que han logrado hacer converger ese “flujo retórico torrencial” de la poesía apasionada, con el trabajo formal y bien premeditado que significa el escribir.

FM | Fernando Charry Lara, al referirse a la poética de León de Greiff, se refiere a la poesía como “una experiencia física de la palabra, hasta llegar con ella a sustituir la mezquina realidad cotidiana”. ¿Qué verdadera influencia tiene hoy la poesía en lo tocante a esa “realidad cotidiana”?

CFM | De entrada, me parece que no debemos confundir la realidad

con una conciencia de la realidad. Por eso, no creo que exista una “mezquina realidad”, sino una realidad percibida con mezquindad. En todo caso, si bien la palabra no sustituye la realidad, cuando menos en el caso de la poesía se elabora una nueva realidad, una imagen, que es el poema, a partir del entorno histórico. Está claro que el poeta no escribe desde la nada, sino desde la historia; no importa si alude a ella en forma directa, o si rehúye toda referencia a ella. Lo que me parece es que, en efecto, escribir poesía es una “experiencia física con la palabra”, porque el poeta no pretende repetir el mundo, sino elaborar o reconstruir un sentido en el mundo, o un mundo con sentido.

FM | Gracias a la poesía, el ser humano puede regresar a las fuentes de su concepción original, al conocimiento de su propio e inagotable origen. En ello radica la dimensión que origina la invención poética, sus riquezas formales, el auténtico tesoro de la imaginación. ¿Qué busca tu poesía, mediante su diálogo con el mundo? ¿Qué buscan resolver las palabras a través de tus versos?

CFM | La verdadera naturaleza de la poesía no radica en indagar para qué se escribe, sino más bien qué rincones de la mente humana se iluminan con su lectura. Con esto quiero decir que nunca me he detenido en planificar mi actividad poética, para cumplir fines específicos. Con los años me he persuadido de que con los poemas podemos descubrirles nuevos significados los aconteceres, y de que los poemas pueden inventar nuevas relaciones entre las cosas. Con eso, por supuesto, es posible ampliar el conocimiento humano. A veces, es cierto, nos parece que la poesía nos ayuda a conocer nuestra propia identidad, la personal y la colectiva; y cuando el poeta termina de redactar su poema y está en condiciones de objetivarlo, puede llegar a sorprenderse y preguntarse: ¿quién escribió esas palabras? ¿Soy yo realmente quien vive entre esas líneas, o han sido otros seres, la tradición, la historia, mi entorno social, quienes me las han dictado, y yo soy apenas un escribano? Estas dudas e interrogaciones, que podrían parecerle baladíes a un lector o a un crítico literario, son las que a diario se hacen los escritores. No escribo mis poemas para resolver situaciones, y menos aun para amonestar o adoctrinar; tal vez los haya escrito para interpretar los enigmas de mi existencia y mis circunstancias; que son, supongo yo, también las de los otros; las de mis coetáneos que asienten generosos, y me sonrían comprensivos.

FM | En una entrevista con Juan Calzadilla, afirma el poeta venezolano que el poeta no puede “tener una visión normal del hombre y una visión de poeta, como si tuviese dos vidas, dos maneras de ser”, y añade: “En la vida

de los grandes poetas la poesía está reflejada en todos los momentos vitales” A su vez, el uruguayo Washington Benavides sostiene que “la originalidad se desprende del giro o de la búsqueda textual y no simplemente de la fijación del contenido”. Contenido, sentido, visión: la pasión de esas relaciones no se puede desprender de las búsquedas vitales del lenguaje mismo. La poesía no es sólo forma. ¿Qué me dices de esa relación entre el sentido y la forma?

CFM | Desde hace mucho tiempo todos sabemos que la distinción entre la forma y el sentido es inadecuada y más bien confusa. Los teóricos de la literatura, y los mejores lingüistas y semiólogos contemporáneos han demostrado la pobreza conceptual de esa división; y por supuesto, los propios poetas han insistido en que forma y contenido son una sola realidad inseparable en el poema. Una idea, una intuición o una creencia, por ricas y novedosas que sean, no hacen un poema; como tampoco lo hacen una estrategia verbal, un ritmo o una estructura sintáctica inusitada. Es cierto que el poeta, como ciudadano particular y como ser biográfico, alimenta con el material de su vida esos artefactos verbales que llamamos poemas; pero eso poco importa a la hora de calcular el valor de sus obras. De Blake, de Pessoa, de Villon o de Petrarca solo nos importan sus obras, no lo que realmente ellos pudieron haber pensado, sentido o creído en sus existencias particulares. Con todo esto quiero llegar a lo siguiente: la vida de un poeta sólo tiene interés en cuanto la transforma en lenguaje; es decir, en una imagen verbal. Eso explica nuestro interés, como lectores, de ciertas vicisitudes por las que pasaron algunos grandes escritores; porque luego fueron hechos poemas, acción teatral o novela. Esa misma dualidad entre vida y poesía (o lo que es lo mismo, entre realidad y ficción) vuelve a aparecer en el propio texto poético, con las nociones de forma y sentido. No es cierto que la forma contenga el sentido; la forma es el sentido, y éste solo lo es porque constituye una forma. En su obra capital, *Muerte sin fin*, José Gorostiza observa una analogía entre el vaso y el agua; uno y otra no tienen sentidos independientes. El vaso de agua es el momento justo, dice el poeta. El poema es, pues, el estado justo de forma y sentido.

FM | Recuerdo una entrevista reciente con Lawrence Ferlinghetti, en la que el poeta estadounidense observa que hace ya tiempo que los escritores o pintores de su país no hacen “declaraciones sociales o políticas importantes”. Me parece que lo principal en una declaración de un artista consiste en su contenido estético y no en su importancia social o política. Esto es evidente. Ernst Jünger afirma que “el artista, más que cualquier cosa, es responsable ante su obra y no ante tal o cual orientación política. Para él, ser egoísta es una necesidad. ¿Concuerdas con Jünger

cuando dice que “en primer lugar está el ser humano, y después su entorno”? Siendo así, ¿no te parece que en ese debate sigue la eterna confusión en torno a la responsabilidad del escritor y al destino de la poesía?

CFM | En primer lugar, concuerdo con aquellos que han dicho que el primer deber del escritor es escribir bien. Y esto implica, al menos, tres cosas: por una parte, que el verdadero escritor es aquel que defiende los más edificantes valores de la especie humana, incluido su entorno físico e histórico; en segundo lugar, que por su talento individual o por la tradición cultural que lo alimenta, sabe aprovechar los recursos de su lengua, la transforma y enriquece, y convierte sus propuestas estéticas en un hallazgo y en una fiesta del sentido. Y en tercer lugar, que los escritores deben imaginar en libertad; es decir, han de renunciar a las tradiciones de la vanidad y el poder, y dedicarse a lo suyo: salvaguardar sus creencias y convicciones, y convertirlas en un lenguaje nuevo y seductor. En eso consiste escribir bien. Las observaciones de Ferlinghetti aluden, sin duda alguna, a un secreto a voces que existe en los medios intelectuales contemporáneos, por lo menos en Occidente: que no bastan las buenas intenciones y las declaraciones más o menos altruistas y políticamente correctas, pues con frecuencia solo sirven para tranquilizar las propias conciencias de los declarantes. A mí me parece que las ideas y convicciones, en el orden político, moral o filosófico, deben defenderse con actos concretos y de probada eficacia, y uno de esos actos es, precisamente, aprovechar el talento creador, y difundirlo con dignidad. Desde luego, no tengo derecho a dudar de la sinceridad de muchas declaraciones que escritores e intelectuales hacen sobre conflictos bélicos, por ejemplo; pero a veces me parecen simples plataformas de publicidad y promoción; y eso me resulta francamente aberrante. El poeta es un buen político desde el instante en que comprende que sus poemas, aunque nacen en la soledad, son gestos de solidaridad y deseo de compañía; y que su principal responsabilidad no consiste en hacer declaraciones espectaculares, sino en propiciar respuestas y salidas del laberinto geopolítico contemporáneo.

FM | A propósito de sus lecturas de Huidobro, dice el venezolano Guillermo Sucre que en esa obra “el fracaso es estético en la medida en que lo es también existencial: no es posible eliminar ni el azar ni la muerte”. También afirma que “la poesía está vinculada a una búsqueda que no se podrá encontrar”, que la poesía es un imposible. A tu modo de ver, ¿cuál es el verdadero ámbito de la poesía?

CFM | Te propongo una metáfora: como la luz absoluta no se puede

alcanzar, la poesía quiere pasar cuando menos de la oscuridad a la penumbra. Desde tiempos inmemoriales se ha hablado del papel que desempeña la poesía en las sociedades; lo cual nos dice que se trata de una labor difícil de situar en un lugar fijo. No puede ser: no es una máquina, ni un reglamento, ni una perfumería. No quiero decir con esto que la poesía es indefinible y sobrenatural; por supuesto que no. Es cierto que es una actividad artística que quisiera nombrar lo prodigioso y excepcional, pero conoce sus límites y su accionar social: es, insisto, una manera de inventar lenguajes y edificar realidades con un sentido propio. Pero, además, no es un oficio de unos pocos privilegiados; es uno de los mejores patrimonios de las sociedades humanas: el canto, la ceremonia verbal, los rituales de las religiones, las fiestas multitudinarias de antes y de hoy día, están fundadas en la vocación de la palabra poética. Tal vez, en efecto, lo que mejor podría definir a la poesía es la palabra búsqueda. La especie humana, después de todo y a pesar de todo, vive de la indagación más que de la verificación; es más descubridora que catalogadora; sueña más que comprueba. ¿No ha sido ese, también, el papel de la poesía?

ERNESTINA ELORRIAGA

EN UNA MESA DE LUZ⁴²

En 2022 estaba en Santa Cruz de la Sierra, la encantadora ciudad boliviana, invitado a participar en una Feria del Libro, y cuando le escribí a mi querida cómplice de crímenes literarios, la colombiana Berta Lucía Estrada, ella entonces me dijo que allí estaría una buena amiga suya e inmensa poeta, la argentina Ernestina Elorriaga. Rápidamente nos miramos a los ojos. Una de esas amistades-relámpago que a veces ni la poesía explica. Su poema refleja este gesto profundamente humano que articula en su vida. Nacida en Darregueira (1954), la poeta argentina Ernestina Elorriaga es una de las voces más conmovedoras de la poesía hispanoamericana. Viajero incansable, ha participado en encuentros como Poetas con la Gente, Cosquín; Feria Internacional del Libro de Córdoba; Festival Internacional de Poesía de La Habana, Cuba; Palabras de Poeta, Escuela de Lenguas de la UNC, Córdoba; Festival Internacional La Palabra, Riosucio, Colombia; Festival Internacional de Medellín 2017; y Feria del Libro de Santa Cruz, Bolivia, 2022. Libros publicados: *La lengua de la noche* y *El miedo de una casa inexistente*, ambos en 2019, y *Mi corazón es una perra huérfana* (2023). Mientras nos reuníamos, varios poetas, en torno al encuentro en la ciudad boliviana, siempre compartiendo las maravillas de la cerveza Huari, algo nos decía que el siguiente paso sería realizar esta entrevista, que nació con la misma intensidad con la que Ernestina Elorriaga (conocida cariñosamente por todos como Tina) brinda por su propia existencia. En nombre de la Poesía.

Esta conversación fue publicada originalmente en la revista *Altazor* (Chile). Inmediatamente después de su publicación, me escribió mi amiga María Helena Giraldo González (Colombia, 1959), con un comentario muy interesante, destacando pasajes de la entrevista. Luego le pedí que ampliara el texto porque me interesaría mucho incluirlo en nuestra edición de *Agulha Revista de Cultura*. Aprovecho también el momento para incluir nuevos poemas de Ernestina Elorriaga.

FM | Tina, ¿qué pasa con la vida mientras estás creando?

EE | La vida es creación. Estar vivo, respirar, sentir, emocionarse, permitírnos andar el día con ojos de asombro es andar en estado de creación.

Pensar en lo que estoy escribiendo, oír música, salir a saludar las plantas, elegir qué libro he de leer en el transporte público, eso pasa con

⁴² Ernestina Elorriaga (Argentina, 1954). Entrevista realizada en 2023.

mi vida (la vida) porque mientras todo eso pasa me alimento de lo que nutre lo que escribo.

¡La vida está ahí, besándome la boca!

FM | Hay un poema tuyo en que leemos que ser otro es una ardua tarea. Por supuesto que hablas más allá de la alteridad que implica la creación. Es como aceptar el imperativo de la presencia múltiple de personajes que nos llegan como la prueba de que la vida es un sendero sin fin. Con eso, tu poética se acerca más del drama que del mundo lírico. Pero, ¿desde cuándo? ¿Y cómo la realidad te enseña sus mecanismos necesarios para convertir ese doble truco de videncias & evidencias que encontramos en tus poemas

EE | Mi madre repetía esa frase, en una cantinela que me molestaba cuando era adolescente, pero que implicaba estar atento a no hacer al otro aquello que no nos agrada nos hagan a nosotros, un ejercicio de tolerancia y paciencia, no es fácil ser otro.

De las relaciones humanas más complejas, es la relación madre/hija.

El poemario es un intento de reconstrucción de esa casa inexistente, porque una casa habitada por el miedo no es una casa, en el sentido de hogar, de lar.

Hay en esa casa batallas no resueltas, la madre peleando con el tizón de la noche, la madre peleando con un río embravecido. Hay el deseo de reconstrucción con el otro/la otra, no hay idea de demolición. La vida es con el otro/la otra la vida, siempre.

FM | La morada de un creador es el lenguaje, pero me parece que desde el punto en que este lenguaje sea fruto de su respiro, de su percepción de los peligros y el voltaje de su presencia en el mundo. Me gustaría recordar una observación de Berta Lucía Estrada en un comentario sobre tu libro *El miedo de una casa inexistente* (2019): En el mundo e la infamia, donde los exilados no vuelven, o donde los inmigrantes mueren en las costas de Occidente, no hay libre albedrío. La tragedia no da respiro, repite una y otra vez los pasos del delirio. Por eso es una casa inexistente, una casa *de humo, una casa de niebla, una casa de tinieblas, de frío y de desamparo. El pasado es un eterno presente y el futuro ya se ha vivido desde los tiempos más antiguos. ¿Podrías hablar un poco del nacimiento del tema de este poemario?*

EE | La Casa inexistente es la experiencia de la orfandad, pero orfandad no de abandono, sino de entrega sin fin. Una orfandad no enclavada, sino transcurrida. El haberse abierto paso por la ausencia, hasta el encuentro de todo lo ausente, de haber sido todos los nombres hasta no tener

nombre.

O a la inversa de no tener nombre a tenerlo.

Es huérfana una madre cuando se extravía a los ojos del hijo *si no estoy a tu lado y me salvo contigo*.

Nombres extraviados, nombres en los días por venir. Un camino de regreso, de principio a fin, siempre iluminado, eternamente temido, conjurado.

FM | Por supuesto que en tu libro la grandeza poética no se deja dominar por los lugares comunes del nacionalismo y lo que Octavio Paz llamaba de su *desmesura retórica*. De todos modos, me gustaría saber lo que piensas de las relaciones entre la estética y las recetas morales. ¿Cuál sería, después de todo, la moral del poeta?

EE | No hay moral del poeta. No debe existir un corsé que apretuje la libertad de la palabra en el universo del lenguaje, estaríamos en riesgo. La poesía, con más razón lo estaría si la palabra es amordazada.

Creo que en la poesía debe prevalecer la ética de la subversión, debe ser inconforme, disidente, lo que significa que no debe haber en ella sombra alguna de propaganda política, no se debe confundir la estética con la denuncia social. La ética de la poesía y del poeta es la de no ser fieles a la moda, debe creer y crecer en sus posibilidades estéticas etc. etc.

FM | ¿Hay un tiempo que crees que es el destino del poeta, en el sentido de que su vida es la dinámica obsesiva de ir o regresar a ese tiempo imaginario y deseante?

EE | No lo he pensado, pero creo que la poesía me acecha, me desafía, intento llegar a una escritura que siempre me es inalcanzable o al menos no me deja conforme y eso implica el regreso y otra vez la búsqueda.

FM | Según Martin Litchfield West, *en muchos pasajes de Homero y de la poesía griega tardía, se indica el nombre de los dioses de una persona, un lugar o una cosa, generalmente en contraste con el nombre humano. Es una manera en la que los poetas pueden presentar nombres y palabras alternativos, elevados o marcados y reconocer su estatus especial*. ¿Podría Tina revelarnos algunos de sus trucos imprescindibles a la hora de nombrar sus expresiones poéticas?

EE | En tercera persona. Tina no tiene trucos imprescindibles a la hora de nombrar su experiencia poética. Su yo lírico es un sujeto desnudo ora es una niña que busca el sitio donde el cielo copula con la tierra o es un

niño que brota de un corazón llevando una piedra caliente o es quien arroja preguntas como dardos a la lengua de su padre. Su yo lírico no se agazapa detrás de grandes nombres más bien es un sujeto frágil frente a la inmensidad, atiborrado de preguntas.

FM | Si cambiamos el concepto de símbolo, y jugamos con las nuevas perspectivas que sugiere este cambio, podemos encontrar auténticas perlas. Pienso, por ejemplo, en confundir intencionadamente *polvo* y *poesía*. Esta última se convertiría en una fuerza creativa respecto al semen. Ahora bien, esto es lo que también significa poesía. Pensemos entonces en pasar a la *pobreza*, que se conoce como símbolo del desprendimiento del espíritu en la búsqueda ascética. Pero esto es también lo que representa la poesía. ¿Podemos entonces concebir la poesía como la suma de todos los símbolos?

EE | La poesía es suma y es eternidad. Ella está en todas partes, lo que no hay o no alcanza son sus traductores, sujetos que logren concatenar gran parte de su universo simbólico y condensarlo en una obra, tarea que ha sido realizada por aquellos a los que consideramos los grandes maestros como Lorca, Vallejo, Hernández, tarea que nos quita el sueño a todos quienes andamos por sus aguas. La poesía seguirá su camino más allá de la finitud humana.

FM | En medio de tantos viajes, tu equipaje siempre lleno de cosas nuevas y sensaciones de mundos tocados por primera vez, ¿bajo qué circunstancias creas? Pregunto por ese momento en que nos sentamos a escribir un poema, un libro.

EE | Las circunstancias son diversas. La escritura viene o no viene por un viaje. Pero hay un viaje, un viaje interior, una piedra lanzada, demorada en el aire y mi cuerpo lenguaje traduciendo, haciéndome saber que todo es posible entre el nacer y el morir, que todo es desconocimiento y que la escritura de poesía es el intento por develar aquello que no se habla, pero necesita decirse, volverse palabra, en fin, traducirse.

FM | La pregunta fatal: ¿qué ha estado haciendo Tina últimamente?: planes de vida, cartas del tiempo, el juego de ir y venir a través de las líneas trenzadas del horizonte...

EE | No sé si estoy haciendo, o estoy siendo hecha. Los mandatos laborales consumen gran parte de mis días pero allí peleando con la adversidad, escribo, corrijo, leo mucho, leo mis textos en vos alta, me

escucho y me digo que soy feliz, que la poesía es lo mejor que me pasó. Cuidó de mi adolescencia, fue mi refugio y ahora en esta edad madura me sigue cuidando, me ofrenda su misterio y a ella me entrego.

FM | ¿Olvidamos algo?

EE | Floriano, mucho agradezco este espacio de pensar y pensarme, con y desde la poesía. También quiero celebrar todo lo que haces en torno a ella, la poesía ha de estar muy agradecida... ¿O no?

BERTA LUCÍA ESTRADA

UNA MESA VERTICAL⁴³

FM | En general se hacen preguntas a los poetas sobre sus orígenes y lecturas, las influencias y satisfacciones de la creación. Yo quisiera saber inicialmente de los tiempos de la escritura y su duración, los ritmos de sus riesgos al crear, o sea, entre sueño y vigilia, cómo surge la creación. Por supuesto que puedes hablar un poco de todo, pues así comenzamos nuestro diálogo.

BLE | En mi caso la creación poética no obedece a momentos raros o iluminados en los que una idea surge de la nada; los libros de poesía que he escrito surgieron de lecturas e incluso al hacerlas no siempre tengo en mente sentarme luego a escribir un libro sobre el personaje estudiado. Mis libros de poesía nacen de investigaciones previas; es así como escribí *Náufraga perpetua*, un ensayo poético sobre la vida y obra de Virginia Woolf; (premio especial fuera de concurso con obra publicada por el Encuentro de Mujeres Poetas del Museo Rayo) y lo que dio paso a la escritura de esa obra fue la lectura de la biografía sobre dicha autora escrita por Viviane Forrester; aunque para ese momento ya había leído otras dos; y por supuesto, ya conocía la obra completa de VW incluyendo su diario íntimo. Luego compré una biografía sobre Malcolm Lowry, *Perseguido por los demonios*, de Gordon Bowker, que me despertó la necesidad de escribir otro ensayo poético; para la época solo había leído *Bajo el volcán*, así que me compré todos sus libros y luego de leerlos me di a la tarea de escribir sobre ese infierno y sobre los súcubos e incubos que lo habitaron. Fue un año de una escritura constante e inicialmente un poco febril, ya que lo escribí como si fuese el mismo ML; me refiero a que es una obra en primera persona; no quiero decir que me esté emulando a él. Soy mujer y no bebo alcohol, solo me tomo una copa de vino a la hora del almuerzo; así que sumergirme en la piel de un dipsómano fue lo que más trabajo me costó al inicio; duré un año escribiendo, corrigiendo, editando, suprimiendo decenas de poemas; incluso la primera versión, que para mí es solo un borrador, ganó el Premio Nacional de Poesía Meira del Mar del Encuentro de Mujeres Poetas de Antioquia; la segunda versión, que para mí es la única que ha debido ser publicada, fue editada seis años después en España por Sial Pigmalión en alianza con Pijao Editores.

Luego escribí un poemario sobre el Mal de Alzheimer; y la idea surgió el día que Annie Girardot murió; en la reseña de su muerte la periodista repitió una frase que la actriz dijo al inicio de su enfermedad: “*Los hombres*

⁴³ Berta Lucía Estrada (Colombia, 1955). Entrevista realizada em 2021.

que amé, las películas que filmé, ustedes los conocen mejor que yo”. A la mañana siguiente compré tres biografías sobre ella y un libro que me explicara en términos sencillos lo que es dicha enfermedad. Fue un libro escrito a lo largo de todo un año y en dos períodos; ya que la segunda parte es sobre la Memoria, y la idea me surgió gracias al libro sobre Sherezada de Nérida Piñón; me refiero a *Voces del desierto*.

Y el último poemario, escrito en junio del 2020, en pleno confinamiento por la pandemia que actualmente nos azota, y aun inédito, surgió de la segunda lectura que hice sobre un personaje de la Antigüedad; casi al final del libro la autora hace referencia a dos poemas escritos por un poeta del que muy pocas personas hablan. Esa referencia despertó algo en mí que hasta ese momento había sido desconocido; inmediatamente comencé a escribir un poemario en un estado de verdadero éxtasis, nunca antes había experimentado algo así, sentía que caminaba sobre las nubes, fue un momento único y que creo irrepetible. En otras palabras, mi trabajo de creación poética está íntimamente ligado a investigaciones sobre personajes que luego cobran vida en mis poemarios. Por otra parte, cuando estoy creando un libro, en la noche, cuando me sumerjo en la semivigilia, de pronto me viene a la cabeza un verso o una idea que en tiempos de vigilia no hubiera tenido; así que inmediatamente lo grabo para no olvidarlo; también puede ser que me sumerja en un sueño profundo y que despierte súbitamente con una idea muy clara de lo que debo hacer; entonces, me levanto y la escribo.

FM | De algún modo pasas de una escritura vigilante (en su sentido racional) para una intuitiva, como en el caso de este *verdadero éxtasis* que mencionas. Y luego hay la escritura al alimón, de modo automático, donde ya no hay un planeamiento cartesiano. ¿Crees que hay en eso un camino, una especie de evolución de la creación, o en este campo jamás se puede hablar de evolución?

BLE | Yo sí creo que existe una evolución en los procesos creativos. No es lo mismo escribir a los 20 años que a los 65; sobre todo si no se es Rimbaud. Creo que la mayoría de los escritores y poetas nos lamentamos de la publicación de obras tempranas; y creo que ese sentimiento no es ajeno a los artistas plásticos. La escritura automática no es algo que se me hubiese ocurrido de pronto, fue un reto que me pusiste al frente y que yo decidí aceptar sin saber para dónde iba; y debo confesar que el ejercicio me gustó mucho y estoy dispuesta a hacerlo de nuevo.

FM | Entramos un poco en el campo del surrealismo, pero muy lejos de su equivocación ortodoxa. Aquí recuerdo la primera vez que escribimos

algo juntos, un poema colectivo en el que participaron otros poetas. Es como dejarse deslizar por la piel de un río. Seguir a la deriva el curso de la existencia misma. Paul Éluard decía algo sobre la escritura automática, *que es necesario un gran esfuerzo para conseguir una perfecta disponibilidad de espíritu, pero la producción que sigue, aunque sea larga, no supone ningún esfuerzo, ninguna fatiga.* ¿Estás de acuerdo?

BLE | Ese gran poema colectivo al que haces alusión fue mi primer ejercicio de escritura al alimón. Cuando me lo propusiste me quedé bastante asombrada que entre tantos poetas que conoces, muchos de ellos reconocidos internacionalmente, pensaras en mí; una poeta casi desconocida. Sin embargo, acepté con un gran entusiasmo. Yo no sabía que esperabas de mí, lo que si entendí inmediatamente es que no había una ruta determinada, y que todos los caminos estaban abiertos; eso me gustó mucho. Lo otro, es que nadie corrigió a nadie, nadie criticó el trabajo de uno de los participantes; nos fuimos identificando a medida que el poema avanzaba hasta el punto que ya no se podía saber quién era el autor de una estrofa determinada; como si finalmente todos tomásemos el mismo aliento en el mismo momento. Como en una orquesta sinfónica cuando todos los instrumentos tocan al unísono y el mismo director se convierte en otro instrumento que hace posible la magia de la música; pienso en este caso en el Bolero cuando todos los instrumentos se han unido para interpretar esa pieza magistral de Ravel. Por eso entiendo lo que dice Éluard, si bien primero necesitaba tener la claridad para entender ese proceso creativo luego se dio paso a una escritura ágil y que respondía perfectamente al aparte recientemente escrito por otro de los seis participantes.

FM | Ahora, la voz. ¿En qué punto percibiste la definición de tu voz poética y cómo ella se encuentra en el ambiente lírico de contemporaneidad? No indago específicamente sobre el ambiente colombiano, porque eres bilingüe y has vivido una época en Francia.

BLE | Es verdad, he vivido en varias ocasiones en Francia, y en el último período fueron diez años; y antes viví en dos ocasiones en Chile, una cuando era niña y otra adolescente; lo que hace de mí una ciudadana del mundo; aunque no olvido que ante todo soy colombiana y que eso me define y me centra en el mundo. Ahora bien, no puedo decir en que momento percibí mi voz poética ya que me cuesta mucho identificarme como poeta propiamente dicho. Me considero, eso sí, una muy buena lectora, y cuando debo ponerle una etiqueta a mi trabajo pienso más bien en la crítica literaria. Sin embargo, voy a tratar de responder a esa

pregunta. Creo que esa voz lírica contemporánea, a la que haces alusión, va ligada precisamente a las lecturas permanentes que hago tanto en castellano como en francés; lo que me abre infinitas posibilidades de creación y al mismo tiempo de análisis, comprensión y *comprehensión* del mundo que me rodea. Trato de ser una Alicia que pasa a través del espejo una y otra vez y que mira la realidad como si fuese un poliedro; y aunque las posibilidades del poliedro son finitas yo trato de mirarlas como si fuesen inacabables.

FM | Y luego la decisión por un trabajo crítico que tratara de poner en evidencia los absurdos existenciales y sociales sufridos por la mujer en un mundo que no es el actual, pero sí la misma coyuntura primaria de las sociedades humanas, basta pensar en los libros sagrados de formación de las religiones. Hablamos aquí de Surrealismo, por ejemplo, y allí también encontramos una idealización de la mujer, que es una forma de incompreensión de su vitalidad. O sea, hay tanto de violencia física, ideológica, sexual, ninguneo etc., y ahora de cierto modo ampliado por esa profusión de géneros que tal vez sea una forma de reacción. ¿Qué te parece el tema?

BLE | Yo nací en un hogar donde las posibilidades de educación no conocieron nunca límites; mi padre era profesor universitario y mi madre dueña de un colegio que fue muy famoso en la ciudad donde crecí y donde vivo actualmente. En mi casa se privilegió siempre el conocimiento y el acceso a los libros; así como los viajes y la música clásica. En el colegio de mi madre se le daba mucha importancia al teatro y a la danza; y mi padre me enseñó a amar los libros y me hizo saber que allí estaban las preguntas a muchas interrogantes que iba a tener a todo lo largo de la vida. En otras palabras, me enseñaron que la educación abre puertas y derrumba murallas y mitos; mi padre me repitió mil veces que no me casara nunca, que no tuviera hijos, que fuera independiente, y que nunca, por ningún motivo, dependiese de un hombre para vivir. Mi madre incluso ganaba más dinero que mi padre; así que el ejemplo lo tenía en casa. Ella es una mujer autónoma, aun vive; y a pesar de su edad, es casi centenaria, aun toma sus propias decisiones y vive en su propio apartamento. O sea, nunca fue una mujer idealizada por mi padre; fue respetada y admirada por él. Así que, para mí, estudiar, viajar y trabajar, eran las opciones normales que me presentaban en casa. Por otra parte, desde muy joven comencé a leer y a escribir sobre feminismo, y nunca he parado de hacerlo. Para mí el feminismo es una cuestión de derechos humanos; y esos derechos, que yo leo como respeto hacia la otredad, tienen y deben ser extendidos a todas las identidades que hoy en día descubrimos, y que no obstante siempre han existido. Lo que pasa es que las religiones monoteístas las han

ahogado con ese terrible sentido de culpabilidad que inoculan en el ser humano como la peor de las cicutas. Por eso trabajo, por la visibilización de las mujeres, por lograr el respeto que merecemos como seres humanos sintientes y porque se reconozcan nuestras capacidades cognitivas y nuestro propio intelecto.

FM | Y es muy rico lo que haces, que está presente en tus ensayos y en tu comportamiento, el encanto insobornable de tu palabra, la fuerza de tus argumentos. Me siento honrado de haber publicado, por ejemplo, los dos tomos de una reunión de tus ensayos críticos, *El oficio de escribir* (2020), y todavía más de este proyecto que tenemos juntos de preparación de una edición de la revista mexicana *Blanco Móvil* dedicado a las relaciones entre poesía y exilio. Un trabajo que parte de un libro que estás escribiendo ahora, *Los avatares del poeta*, en nuestro caso tratando del tema más detenidamente en el ambiente iberoamericano. Tu estudio es más amplio y recorre siglos y una muy amplia geografía. Ojalá puedas hablar aquí un poco de este trabajo.

BLE | Si tú te sientes honrado de haber publicado *El oficio de escribir*, yo me siento aun más honrada puesto que nunca creí que algún editor se interesase por esos trabajos; así que verlos reunidos en dos tomos es una gran alegría y una gran satisfacción. Ahora bien; ese libro al que aludes nació de un prefacio que el presidente del PEN/Colombia, Carlos Vásquez-Zawadski, me pidió hace casi un año para una antología de poetas colombianos publicada este año. Hacer un prefacio sobre poetas que aun viven se me presentaba como algo difícil ya que no todos tienen la misma calidad estética, o bien hay otros que hace tiempo no escriben y que enviaron trabajos que ya tienen varios años; así que no quería hacer un prólogo que pudiese prestarse a malentendidos y a rencillas que a veces son comunes en el mundo de los poetas. Cuando me senté a escribir ese prólogo no tenía ni idea de lo que iba a hacer y me había dicho a mí misma que serían entre tres y cinco páginas, y cuando iba en la página quince ya sabía que no podía parar. Así que seguí escribiendo, esta vez para la revista *Aleph*, editada por el poeta y académico Carlos-Enrique Ruiz, que me había pedido un ensayo para un número especial que va a conmemorar el próximo año -2022- el número 200 de esa revista emblemática que ya tiene cincuenta y cinco años de existencia ininterrumpida. Así que seguí escribiendo, y cuando iba en la página veinte me di cuenta que no se trataba de un pequeño ensayo si no de una obra que aun está en construcción y que ya tiene más de 200 páginas. Incluso el profesor Antonio Donizeti Da Cruz va a publicar próximamente uno de sus apartes en la revista *Raido*, de UNIOESTE (Universidade Estadual Do Oeste Do

Paraná, Cascavel-Brasil). Es un libro que me tiene fascinada puesto que aprendo todos los días, leo sobre autores que antes ni siquiera sabía que existían o sobre otros sobre los que conocía solo su obra más no su vida. Y precisamente es ese ensayo para Carlos-Enrique Ruiz, que va a ser publicado el año próximo, el que te envié para tener tu mirada inteligente y aguda, lo que te dio la idea de publicar en la revista *Blanco Móvil* un número dedicado a la poesía y al exilio; lo cual honra mi trabajo de una forma nunca imaginada. También debo decir que al haber vivido varias veces lejos de Colombia, y sobre todo al haber estudiado en La Sorbona en los años 80 del siglo pasado, el tema del exilio siempre ha estado presente en mi obra, ya que era la época de las dictaduras del Cono Sur y muchos de mis profesores y compañeros de universidad eran exiliados políticos; algo que no puede dejar indemne a nadie. Uno de mis profesores fue Rubén Bareiro-Saguier, y un día, mientras nos tomábamos un café, me dijo que la única vez que había podido regresar a Paraguay, fue cuando se sentó del otro lado de la frontera (Argentina) a mirar la tierra que estaba al otro lado de esa línea invisible que lo separaba de lo que tanto amaba. Por fortuna, algún tiempo después, con la caída de la dictadura en 1989, pudo regresar a esa casa que llamamos “*mi país*” y allí murió en el 2014.

FM | Indagado sobre las razones de la pintura, René Magritte ha declarado que *lo que es preciso pintar es la imagen de la semejanza – si el pensamiento debe volverse visible en el mundo*. Vivimos en un mundo donde la imagen se encuentra desgastada, el mito ha perdido consistencia, el símbolo se ha convertido en espectáculo despreciable. ¿De qué modo, a través de tu creación y de tu pensamiento, sigues buscando la semejanza y cuál es su costo?

BLE | Gracias por traer a colación a Magritte y a esa frase que le era tan cara; también decía lo siguiente: “*Mis pinturas han sido concebidas para ser signos materiales de la libertad de pensamiento*”. Y ahora que me formulas esta pregunta puedo concatenar el pensamiento de René Magritte con la búsqueda que he tenido toda mi vida de la libertad tanto desde el punto de vista del ser humano que soy y como mujer; y no es algo baladí. La búsqueda de la libertad y de la independencia tienen una carga menor para los hombres; puesto que la concepción de la sociedad patriarcal, que pregona que los hombres son de la calle y las mujeres de la casa, nos pone a nosotras en condiciones de inferioridad en todos los sentidos. Así que precisamente a través de la creación y del intelecto trato a cada instante de romper barreras, de saltar muros, de derrumbar fortalezas para poder acceder a esa libertad que se le niega a la mayoría de mis congéneres, más si son mujeres. ¿Cuál es el costo? Yo diría que en un principio fue la

exclusión, no familiar sino en cierta forma social; algo que nunca me doblegó. Hoy en día no me siento excluida, incluso son los hombres, como lo haces tú, los que me incluyen en proyectos y que valoran mi trabajo; a veces más que las mismas mujeres. Así que el costo de esta independencia de pensamiento y de vida, que sin ninguna duda pagué, ahora está completamente superado; pienso que lo que hizo fue fortalecerme para seguir en la lucha por la visibilización no solo mía si no de las demás mujeres que se dedican a crear; de ahí surgió mi libro de ensayos *¡Cuidado! Escritoras a la vista...*

FM | Hablamos de lecturas, del universo mágico de la lectura en la formación humanística de un creador, pero sabemos que la vida no se limita a las páginas de un libro, aunque sea la metáfora del mismo universo. Recuerdo que hace poco hemos creado al alimón una novela corta y dos piezas de teatro, pero una vez más estamos hablando de libros. Me gustaría saber cómo es tu vida, en eso de la atención que das a otras formas de manifestaciones artísticas y también en el plan de las relaciones humanas. ¿Cómo es, para Berta Lucía Estrada, estar viva en este presente instante?

BLE | Toda mi vida he dicho que soy una mujer privilegiada, y lo digo por la educación que recibí y por las oportunidades que he tenido a nivel personal y laboral; y cuando digo laboral no me refiero a buenos salarios si no por haber podido trabajar en lo que amo, la docencia universitaria; y también en la difusión cultural de la biblioteca pública de la ciudad donde vivo. Estudiar literatura y lenguas, en mi caso francés, me permitió trabajar en lo que me apasiona. También me siento privilegiada precisamente por estar viva en una época de incertidumbre sanitaria como la actual. Los hombres y mujeres de este siglo nos sentíamos en cierta forma imbatibles, pensábamos que ya nada podría doblegarnos, y que destruir la Tierra, la única casa que tenemos, no traería ninguna consecuencia; y eso a pesar de todas las luces rojas que los ambientalistas pregonan desde hace cuarenta años; sin hablar de las comunidades indígenas que siempre han sido respetuosas de la Madre Tierra. Y de pronto, llega un microbio que nos arrodilla y nos grita al oído lo vulnerables que somos. Así que estar viva en este momento y acompañada de mi familia, en la que no ha habido ninguna muerte por esta pandemia, es un privilegio enorme del que soy plenamente consciente.

FM | A mí me gusta siempre finalizar un diálogo indagando si olvidamos algo. Es un modo de decir que no llegar al fin es todo un principio. Así que repito la provocación: ¿Olvidamos algo?

BLE | Siempre podemos olvidar algo; creo que eso forma parte de la naturaleza humana; no obstante, considero que los aspectos fundamentales de mi quehacer literario los tocaste a fondo. Tal vez lo único que no he mencionado, y que para mí es clave, es la importancia de la danza en mi vida. Gracias, Floriano por esta conversación en tu mesa vertical.

GARY DAHER CANEDO

SITIO DONDE AGUARDA UN CÁNTARO⁴⁴

FM | Al referirse a uno de tus libros, Martha Urquidí Anayaha destacado que se trata de “una obra hondamente vivencial sobre los azares de la existencia humana, la vida y sobre todo la muerte”. Inicio nuestra conversación con una pregunta que habitualmente hago: ¿Qué es lo que busca la poesía a través de la voz de Gary Daher Canedo?

GDC | Todas las obras son fruto del espíritu. No se debe buscar la palabra por la palabra, sino por el camino que nos conduzca a nosotros mismos. En la medida que realizamos ese viaje interior pueden suceder los frutos, llámense poemas (y esto de la manera y forma que convienen al momento de esa ruta), narrativas, ensayos, tratados y tantos productos del espíritu. El modo sigue el sino del rayo de cada quien. Mi rayo es la poesía. Sin embargo, como dice Jaime Sáenz, si es necesario habrá que destruir la obra para hacer al hombre, es decir la obra.

FM | Según la crítica, tienes una afinidad con Whitman, tanto en la tesitura de su canto lírico como en la búsqueda de un territorio de convivencia entre poesía y lector. Ya me dirás si estás de acuerdo con esto, pero también me gustaría saber cómo te relacionas con la tradición lírica de tu propio país y de Hispanoamérica como un todo.

GDC | En Bolivia la poesía dibuja una estructura de líneas. Sin embargo, hay nudos fundamentales, y uno de ellos es Oscar Cerruto y el otro Jaime Sáenz. En ellos convergen los poetas modernistas Ricardo Jaimes Freire, Franz Tamayo y José Eduardo Guerra, además de Arturo Borda que representa un caldo primigenio singular en la poética boliviana. Finalmente, a nuestra generación llega la tradición a través de esos nudos, que miran como un reflejo el todo de la poesía latinoamericana hija del modernismo y del desplazamiento vanguardista, pero también de la línea whitmaniana que incluye a Neruda y Borges y le brinda el aliento liberador del tono discursivo sin dejar la profundidad de su tradición. Mi poesía no es ajena ese fenómeno.

FM | ¿Entiendes, entonces, a Cerruto y a Sáenz como antípodas y referencias máximas dentro de la vanguardia boliviana? ¿Cómo situar allí figuras como Gustavo Medinacelli, Julio de la Vega y Edmundo Camargo? ¿Qué significación poseen, para las generaciones actuales, tanto la revista

⁴⁴ Gary Daher Canedo [Bolivia, 1956]. Entrevista realizada en 2006.

Vertical, que dirigió Sáenz, como el grupo Gesta Bárbara?

GDC | Edmundo Camargo a pesar de su fuerza poética que navega en el Surrealismo es, todavía, una especie de isla en la poesía boliviana: emergen sin conexiones aparentes y no enlaza a nuevas corrientes. Las figuras de Gustavo Medinacelli y Julio de la Vega son nombres en la constelación de la Segunda Gesta Bárbara que no hacen de referentes poéticos, porque posiblemente no son propuestas poéticas que se erijan señeras y alternativas. Así que Oscar Cerruto y Jaime Sáenz al ser punto de encuentro de los grandes poetas de principios de siglo e influenciar decididamente a las generaciones posteriores se constituyen en referencias si no máximas, necesarias para entender a donde converge el mapa poético boliviano.

FM | Eduardo Mitre, en *El árbol y la piedra* (1988), observa que “la aventura de la llamada poesía de vanguardia tiene en la literatura boliviana una manifestación tardía”. Es curioso que muchos críticos hagan una evaluación similar acerca del Surrealismo en diversos países latinoamericanos, cosa que para mí no corresponde, de hecho, a la realidad. Entiendo que “tardío” nunca es una aproximación de un tema en sí, si no antes un tipo de relación que se establece con él. ¿Estás de acuerdo?

GDC | El desarrollo poético está íntimamente relacionado con la mirada, y ésta viene directamente del ambiente cultural en el cual se desarrolla el poeta, pero también a su capacidad de ruptura con este ambiente cultural. Así en Bolivia, si estudiamos el proceso de Arturo Borda vamos a descubrir que el Surrealismo se desarrolla en sus textos mucho antes del manifiesto surrealista de Europa. Y el asunto es que Arturo Borda trabaja en una especie de pompa transparente que lo aísla del mundo en el sentido del sonido gracias a la introspección y el estudio del curso de sus propios pensamientos, pero que le permite seguir mirando. Este proceso genera, contrario a lo que dice Eduardo Mitre –por probable desconocimiento de este poeta marginal–, una vanguardia inesperada y desconocida. Porque estos textos recién se van a publicar trece años después de la muerte del poeta, y conocer mucho más tarde. ¿Entonces de qué proceso tardío hablamos? Hablamos seguramente de la llegada de las vanguardias europeas, sin considerar que adentro del continente ya se elaboraban vanguardias de otras naturalezas, propias al espíritu latinoamericano. Estudiar el proceso desde ese punto de vista sería un desafío que enfrentar.

FM | Gary, aquella experiencia a tres voces de una convivencia con los poetas Ariel Pérez y Juan Carlos Ramiro Quiroga, que propició la publicación de un libro titulado *Errores compartidos* (1995), ¿de qué se trataba exactamente y qué importancia das a ese encuentro en términos de refinamiento de tu escritura poética?

GDC | Se trataba de un taller instalado por voluntad de tres poetas sin más maestro ni gurú que el ejercicio de mirarse unos a otros y aprender de nuestros propios defectos y reflexiones.

Toda obra humana anida en su seno al error. El error es sello de su transcendencia. Y el error en sí, no es otra cosa que una diferencia sobre lo que se esperaba. Esta diferencia que a nuestro ojo puede ser menor o mayor, a un otro se le presentará distinta. Compartirlo nos ayuda no a eliminarlo, sino a crecer. El ejercicio de tocarse, de sacar lo interior y exponerlo, nos ayuda a mejorar la conciencia que tenemos de lo producido. Es menos importante que en un poema determinado se consiga el verso brillante, que el ejercicio de haber compartido la crisis que produjo su supuesto desajuste. Se trata, entonces, de crear y compartir desequilibrios a través de la crítica. El ojo ajeno inconforme con nuestra producción. Los argumentos que de ese esfuerzo deriven, el diálogo, y la revisión en solitario del sujeto que acometió el poema, se convirtieron, en definitiva, en los objetivos y las conclusiones del taller.

Es en este contexto que en 1994 se instaló el taller *Club del Café o del Ajenjo* –grupo literario vigente hasta 1996– y de cuyos fracasos verbales son autores los que se nombran: Ariel Pérez (Chile, 1961), Juan Carlos Ramiro Quiroga (Bolivia, 1961) y Gary Daher Canedo.

Esta experiencia rica en desinhibiciones, ha sido escrita por cada uno de sus componentes, con su respectivo punto de vista, sus emociones y reflexiones; textos que han sido recogidos y publicados en un libro. El error de haberlo confeccionado, es uno fundamental para nosotros, nadie podrá separarnos de él, y será parte nuestra en la medida en que ninguna figura humana se termina de modo que alguien pueda decir, así es, hasta que el sujeto a quien pertenece no está muerto.

FM | ¿Cómo sopesar, en el contexto de la cultura boliviana, tu experiencia editorial en los suplementos literarios de los diarios *Presencia* y *Opinión*?

GDC | El llevar adelante un suplemento literario, en mi experiencia, tuvo dos altos significados. Por una parte, para los involucrados, el ejercicio de editarlo lo transformó en universidad, en un gran aprendizaje, cursos acelerados de literatura; por otra, el logro de la difusión. *El Pabellón*

del Vacío, editado y publicado en Cochabamba, tenía tres directores (una triada: Vilma Tapia Anaya, Álvaro Antezana y Gary Daher Canedo), fue un suplemento que buscaba un producto estético como revista. Así que la portada, por ejemplo, era la reproducción de una pintura sobre la cual venía un pequeño poema o un haiku, el nombre del suplemento y el número. En su interior se cuidaba de los espacios, los aires, y las imágenes eran elegidas con mucho cuidado en función de los textos. El suplemento publicaba poemas y cuentos, así como entrevistas y ensayos de los actores intelectuales del momento en Bolivia, de modo que su impacto fue importante en la medida que daba color al tradicional suplemento *Presencia Literaria* de La Paz. Mi participación en el suplemento de *Presencia* fue posterior. Se trataba de una renovación de aquel periódico donde fui convocado a elaborar el nuevo suplemento literario que también se llamó *El Pabellón del Vacío* y que se imprimía en La Paz, pero que yo dirigía desde Santa Cruz de la Sierra, en un experimento que daba un nuevo contexto y giro al movimiento literario boliviano, mirando la producción desde el oriente del país. Este segundo proyecto se llevó a cabo en coordinación con Soraya Luján en La Paz.

FM | Gary, en 1995/96 fuiste responsable por la publicación de una serie de traducciones de poetas brasileños. No solamente pido que me hables un poco al respecto, sino que indago si había conocimiento, en el Brasil, de esa tu valiosa actividad y consecuentemente si tu poesía –o la poesía boliviana como un todo– encontró alguna acogida de parte de algún poeta y/o traductor brasileño.

GDC | El periódico *Hoy de La Paz* me brindó una página entera para publicar la columna “Poesía Brasileña Actual”. Recuerdo que salía los días sábado, y que yo revisaba bajo el homenaje de una feijoada que mi amigo Luiz de Amaral cocinaba en su restaurante a una cuadra del edificio donde vivía. Se trataba de uno o varios poemas del autor brasileño elegido que yo traducía y que a su vez provocaba un ensayo, que no era –como se podría colegir– un análisis del poema sino un vuelo poético-filosófico engendrado por el poema. Siempre en la concepción de que el poema es una especie de cuchillo que extrae frutos del interior del lector, a la vez que es una semilla que siembra en su interior.

Los poemas los elegía de varias revistas y antologías de poesía brasileña. Especialmente recuerdo la revista *Dimensão* de Minas Gerais que traía varios poemas de poetas contemporáneos. No, nunca tuve contacto con Brasil sobre este asunto, creo que es increíble que nuestros pueblos no tengan esas aproximaciones. Especialmente los hispanoparlantes vivimos a espaldas de la producción en portugués. Eso tiene que acabar, pues no

solamente somos próximos geográficamente, sino que nuestras lenguas tienen tan madre común que en algún caso son bellamente incestuosas. Basta mirar, entre las obras brasileñas, aquel fabuloso *Mar Paraguayo* de Wilson Bueno, que algunos amigos leíamos en voz alta sintiendo que corría por dentro el espíritu de sus aguas como una oración.

FM | Es casi cierto que, si se indagara en alguna ocasión, difícilmente un poeta brasileño sabría al menos citar a un poeta boliviano. Está claro que lo contrario no se verifica. Con esto quiero decir que nuestro desconocimiento no es mutuo, aun cuando no defienda que la reciprocidad, si es que hubiese, sería aceptable. Lo que afirmo es que el Brasil jamás hizo un único esfuerzo en el sentido de integrarse a América latina. Me gustaría mucho saber cómo un poeta boliviano ve este tema. Además de esto, pediría que hables de eventuales reciprocidades entre Bolivia y los demás países hispanoamericanos.

GDC | Bolivia, como probablemente los otros países latinoamericanos vive de espaldas al proceso cultural brasileño, y también sabemos que del lado brasileño con relación a Bolivia sucede otro tanto. Es hora de romper esa manera muy ligada al cierto resquemor que nos causa el recibir la lengua del otro. Sería muy importante el impulsar traducciones, encuentros y todo tipo de acercamientos que nos hagan mirarnos cara a cara y cotidianamente de una vez por todas.

Por otra parte, el acercamiento de los poetas bolivianos con los poetas argentinos, chilenos, y en menor medida peruanos, ha sido bastante asiduo. En los últimos tiempos se han producido reuniones de poetas, especialmente chileno-bolivianas muy importantes. Recuerdo, por ejemplo, una especie de retiro poético que vivimos en Salsipuedes, en las Sierras de Córdoba, Argentina, entre poetas, argentinos, uruguayos, chilenos, bolivianos y un peruano, propiciado por Chile, que se denominó "Sursureos". Algo inédito, reunión a la que, sin embargo, no asistió ningún poeta brasileño. Definitivamente, debido a lo urgente, todo esfuerzo será pequeño para acercarnos mutuamente.

FM | Supongo que el ensayo de Oscar Rivera-Rodas sobre Jaime Sáenz, publicado en los Estados Unidos en aquella edición especial de la revista *Inti* de 1984, ha ayudado a divulgar su poesía en ese país. Creo que poetas como Tamayo y Jaimes Freyre también tuvieron una difusión continental. En España vivió la mayor parte de su vida otro boliviano, Pedro Shimose. Su presencia allí, en el Instituto Iberoamericano de Cultura, ¿facilitó, de alguna manera, el acceso de la literatura boliviana en Europa? ¿De qué manera nosotros mismos, los poetas, que siempre reclamamos por este

aislamiento de la cultura entre nuestros países y por la transmisión de esa cultura hacia otros lugares del mundo, estamos contribuyendo precisamente en el sentido de mantener esta condición?

GDC | Tengo la impresión que Pedro Shimose no ha podido difundir la literatura boliviana en Europa. No conocemos ningún trabajo de difusión, ni artículos que haya escrito en el viejo continente sobre la poesía boliviana.

Hay algunos sumarios que deberían ser parte de la obra del poeta. Entre ellos está en primer lugar las voces de sus muertos, pues un poeta es en primer lugar sus muertos, luego las voces de su generación, y generación me refiero a las voces de sus poetas vivos. Esto debería darse no como un maletín de viajero que uno abre según la ocasión, sino como algo entrañablemente interno, algo que es parte mía porque soy los otros. Entonces mi voz individual se levantará polifónica, de inusitadas tonalidades, en las que me siento parte, de las que soy intensamente parte.

FM | ¿Olvidamos algo?

GDC | En literatura se dan algo como dos temporalidades que nunca se cruzan: en la primera habita todo el que la escribe. Entregado como está al rastro (que otra cosa si no sería la escritura) generalmente no es consciente de que escribe para los no natos, especie de larvas en el sentido de su no estar, de su ausencia.

En la segunda, están los lectores, un singular grupo que espera sin saberlo. Luego, el que lee es transportado, ingresado a un lugar intermedio: el imaginario espacio creado por efecto del encuentro del lector y las palabras. En este sitio, a la manera de Dante se trepa al país de lo escrito, donde el autor como una sombra va a guiarlo por recintos y escaleras. Así, como si dispusiera de una extraña puerta, el lector se comunica con los muertos.

Uno tras otro los libros se han ido encerrando en las bibliotecas.

A todo esto, se concluye que siempre habrá alguno que haya construido su discurso. Un discurso cuyo destinatario final aún no existe, o te está acechando donde quiera que habites, haciendo parte de las paredes. Pero ya ves que lo único que tienes es el espejo.

Este horrible espejo. Mírate. Húrgate la nariz. Uno escribe para sí mismo. Y el sí mismo es nadie. Yo soy la mano que grafica los signos y el temor de las palabras.

He vendido hasta la payasa de dormir para no dormir. Aquí la sangre es un círculo interminable y uno usa la escritura sabiendo que no tiene otro fin que convertirse en un camino. Un camino del ser.

Y en el camino siempre se escuchan cosas, como llegadas de ningún

sitio, cosas de los espectros. Porque la literatura está hecha por espectros. Y si tú firmas un texto y lo divulgas; éste ya pertenece a un muerto. Los muertos hablan, expresen sus símbolos inamovibles:

En el rincón han abandonado las arañas sus telas. Yo entiendo los lugares por las telas. El descolorido tono de las cortinas y las manchas de la alfombra. También los aguayos usados para tapar las ventanas y esconder la desnudez. Tu desnudez es vergonzosa, tu desnudez no tiene alivio. Tu desnudez existe si yo te miro los huesos, y entonces apareces en una insoportable blancura de luto.

Todos han regresado. Vienen de usar el lenguaje del cuerpo. Entonces la danza es un abrazo en el que se desea el atrapar el espacio. Y penetrar no es suficiente pues se debe buscar con los dedos, con las palmas, con los oídos. Entonces el poema florecerá al centro.

Más allá, bajo la sombra del alero un cántaro aguarda.

El lector va a nacer con la primera frase.

Entonces debemos dar vuelta la hoja y guarecernos. Esta es la voz que sólo va, este el silencio de lo escrito.

JOSÉ ÁNGEL LEYVA

SIN QUE LAS DUDAS SE AGOTEN

Parte I⁴⁵

FM | Estaba leyendo un poema de Armando Romero que pregunta, al final: “¿Dónde está el poema, entonces, /la mirada hacia adentro?”, y recuerdo que en una entrevista con él conversamos sobre la distinción entre acción y objeto, o sea, ese abismo que en muchos casos existe entre la poesía y el poema. No sé cómo ves el tema, y no quiero aquí limitarlo a una única pregunta, pero ésta es inevitable: ¿Qué buscas a través de la poesía?

JAL | Es una interrogante que me hago a menudo. El poema como producto escritural, como artefacto, se limita a la aplicación de diversas técnicas y a ciertos convencionalismos que acotan sus posibilidades expresivas. Octavio Paz reflexionó sobre el tema en el libro *La otra voz*, específicamente en su ensayo “Poesía y fin de siglo”, siendo ya un hombre de más de ochenta años con una gran curiosidad, con la misma inquietud de un joven que se inicia en un arte y en un oficio. La presencia de las nuevas herramientas electrónicas motivaba la sospecha de que algo nuevo estaba por ocurrir en los terrenos de la poesía. Yo he trabajado también este tema en mis ensayos sobre la realidad virtual y la poesía, el sueño y la sobrevivencia. Más allá de una retórica, de una disposición específica de las palabras, la poesía busca además su reconocimiento y significancia en otros signos y otros discursos.

La palabra es la materia prima con que elaboramos los versos y los textos, pero no podemos desdeñar las búsquedas de los poetas en diversos lenguajes, en diversos planos de la realidad. Así tenemos la poesía visual, la prosa poética, y me atrevería a incluir los poemas que encierran obras plásticas, cinematográficas, musicales, dramáticas. Tarkovsky, Jim Jarmusch, Bergman, Buñuel, Herzog, Wenders, comparten con Hermann Broch (*La muerte de Virgilio*), en más de un sentido, el encuentro con la poesía en sus respectivos lenguajes. Cada día me convengo más de que la poesía nos revela el sentido del tiempo, el significado individual de la historia, de las comunidades que nos pueblan, de lo imposible. Si busco mi voz a través de la poesía y del poema, de la escritura, es porque en realidad pretendo significar la nada, esa nada que soy yo, que somos. Resumiendo,

⁴⁵ José Ángel Leyva [México, 1958]. Entrevista realizada en 2007.

a través de los versos finales de mi *Catulo en el destierro*: “Un manojo de llaves /para abrir todas las puertas /que dan hacia ningún lado”, o mejor aún en versos previos: “Voy a lo inaudito /con el corazón arponeado por la duda.”

FM | Ahora es un verso tuyo el que me socorre, que dice: “Hay días feroces / en que nadie reconoce mis banderas”. Claro que el contexto al que se aplica en el poema (“Viento fuerte”, de *El espinazo del diablo*, 1998) tiene su enfoque particular. Lo que me interesa aquí es la expectativa creada en torno al reconocimiento. Uno de los conflictos más agudos que debe enfrentar hoy un artista –no sólo un poeta– es el de la convivencia con el reconocimiento de sus pares más inexpresivos, aquellos dispuestos a la cooptación a cualquier precio. ¿Con qué intensidad se verifica esa vorágine en México, y de qué manera has sobrevivido a ella?

JAL | Tengo una biografía que me hace sentir una existencia epigonal y un cierto escepticismo hacia las filiaciones ideológicas, las incondicionalidades políticas, las admiraciones lucrativas, los matrimonios resignados. Fui militante comunista en mi juventud, excesivamente liberal, según los camaradas de entonces, en los años terminales del Partido Comunista Mexicano; estuve en la Unión Soviética cuando se dio la invasión a Afganistán como anuncio del desmoronamiento imperial del realismo socialista; soy tránsfuga de la medicina y de la psiquiatría por no tener la capacidad de vacunarme contra el dolor y por una morbosa afición por recrearlo en la literatura; me reconozco con graves conflictos con la autoridad, con la simulación y la irracionalidad afectiva. No puedo contener mis juicios a cambio del bienestar y el confort, del sosiego. No me interesa comprar un espejo que me brinde una imagen en la que no me reconozco. Ser poeta no me hace mejor persona, ni superior a otros, no me garantiza la verdad ni me otorga un sitio en la historia. Creo ser poeta porque soy un animal de preguntas, un animal que se conmueve al despertar de mundos soñados que parecen imposibles, pero en su revelación manifiestan ya la posibilidad de ser. De este modo mis banderas cambian, se contradicen, se afirman y se niegan, combaten sin pertenecer a nadie, salvo a la misma causa que las sostiene en el tiempo.

La enfermedad de los poetas no es la soberbia y la envidia que caracteriza al gremio, sino la conciencia del prestigio y las prestaciones que brinda el título con sus consecuentes cuotas de conformismo y sumisión. Nadie con este padecimiento banal puede reconocer la obra del compañero, está incapacitado para ver y sentir el pulso y la fuerza en el otro. En México, como en el resto de los países de América Latina, no estamos exentos de pandillas y predadores solitarios. Uno sobrevive

entonces gracias al trabajo, a la determinación de resistir el desaliento, de reconocerse en esa indiferencia o ninguneo, con el propio entusiasmo de quien se ve nacer en la voluntad de llamar a las cosas por su nombre.

FM | Dice Evodio Escalante en un ensayo sobre tu poesía que “todo poeta tiene una forma de caer que es la suya y no puede ser copiada por nadie”. Lo que naturalmente me llamó la atención fue esa aplicación inusual del verbo “caer”. De alguna manera implica que toda afirmación del ser es una caída. ¿Estás de acuerdo con eso?

JAL | Absolutamente. Pienso en Cioran y en su *Caída en el tiempo*, que es de algún modo el descreimiento de lo que uno supone o suele ser. La duda es el principio de esa caída y de ese exilio que nos marca un destino, la lucidez del final. Alfredo Fressia también alude en un ensayo sobre mi poesía a la condición de escucha, del hombre que más que hablar está atento a los sonidos, a los efectos sonoros y emocionales, racionales, de las palabras. Esa connotación existencialista que da Evodio a mis poemas radica a mi parecer en la memoria, en la noción de los hechos acaecidos, en lo irreplicable y en la gravedad del tiempo. Caer es advertir la fuerza de atracción sobre el cuerpo, su inevitable decadencia. Al nombrar caemos en el conjuro, somos víctimas del vacío que representa y genera la muerte, lo pasado, lo futuro. Caer en la cuenta, tomar conciencia de lo que somos porque fuimos o porque no hemos sido. Caer de lleno o de plano en la novedad de lo que estamos siendo, diciendo, haciendo, escribiendo, de lo que no somos.

FM | Estableces una distinción entre el “desorden” en que fue concebido un libro como *Botellas de sed* (1988) y la “auténtica disciplina” que habría propiciado la creación de *Catulo en el destierro* (1993). Me gustaría conocer un poco más tu opinión respecto a estas dos circunstancias que aparentemente consideras como antípodas.

JAL | En *Botellas de sed* los poemas brotaron bajo una ausencia de convicción de la caída, del vacío, sin sumergirse en la oscuridad, hasta el fondo. Versos que aparecen por el impulso y la casualidad. *Catulo en el destierro* fue concluido en 1988, y después de casi cinco años a través de un accidentado camino editorial poblado de anécdotas, fue publicado en la Universidad Nacional Autónoma de México en la colección el Ala del tigre, que dirigía Vicente Quirarte, quien es apenas cuatro años mayor que yo, pero en ese momento daba la impresión de aventajarme un decenio por su vertiginosa carrera literaria y laboral. *Catulo* surge en la ruptura con la medicina y el compromiso con la escritura, bajo un sentimiento de

orfandad y crisis de identidad, en medio de una megaurbe donde la ansiedad y el miedo torturaban mis sueños, mi timidez ante los deseos, ante las mujeres amadas. La inseguridad campeaba en mi universo, no podía aprehender algo sin asfixiarlo. Thornton Wilder con sus *Idus de Marzo*, Rubén Bonifaz Nuño con *El amor y la cólera* y sus traducciones de *Carmenes* del poeta romano, me empujaron a visualizarlo en la megalópolis, en ese tiempo de anuncios fatales que predicaban no sólo el fin del milenio, sino de las utopías, de la historia, de la poesía, de los libros. El poeta Catulo encarnaba en una de mis lecturas fundamentales, *Palinuro de México* de Fernando del Paso, sin dejar de lado el pesimismo y el escepticismo de Cioran. Un viejo amigo, Miguel Rubio Candela, que contaba ya con 70 años, leyó mis primeros intentos y alguna vez enojado los rayoneó y rompió en mis narices. “Esto no es lo que deseas y puedes escribir. Asume tu responsabilidad. Quieres hacer poesía, entonces reconóctete poeta, responde a ese designio.” Me dijo con el ceño fruncido pero con enorme generosidad. Catulo no era un conjunto de versos, sino un poema extenso, un proyecto que exigía concentración y muchas lecturas, la disposición de mucha energía para construir los escenarios donde cobraba vida ese Catulo capaz de recorrer las entrañas de la ciudad y de remontarse hasta los orígenes del verbo, de abrirse el pecho y preguntar a la brújula de su corazón por las razones del cerebro, por las coordenadas de la incertidumbre. El amor como enfermedad del ser, urgencia del deseo, rabia, impotencia, insumisión e inconformidad son ingredientes de este personaje que se fue apoderando de mí. Yo, autor, estaba poseído por esa criatura virtual que me empujaba al delirio y el resentimiento con el mundo real, con mi cotidianidad. La disciplina, pues, la imponía Catulo, no José Ángel Leyva. Años más tarde el poema fue puesto en escena por Bernardo Galindo. Hasta la fecha, el actor que representó al protagonista está convencido de que él es Catulo. Nunca más ha vuelto a actuar.

FM | Al escribir sobre tu novela *La noche del Jabalí* (2002), Antonio Coronado evoca lo que él llama una técnica aparentemente simple: el desdoblamiento provocado de relatos comunes por parte de los integrantes de una comunidad. Dice él que “parece ser que la clave de nuestra existencia civilizada no está en el acto creativo como sugieren y aun afirman algunos, sino en el recuerdo y la memoria”. Al comentar justamente la relación entre memoria y acto creativo, Armando Romero observa: “La diferencia que yo establezco con García Márquez es que yo quiero ir hasta el final de la historia, mientras que él les pone a sus personajes alas o los llena de mariposas amarillas”. Dice además Romero: “Para mí lo fantástico está en la realidad imaginativa del personaje, para él en la realidad imaginativa del escritor”. ¿Qué me dices tú?

JAL | Coincido con Armando Romero, lo fantástico ocurre en la realidad imaginativa del personaje. Los autores solemos ser muy sosos, precarios en nuestra dimensión protagónica. Por eso el narrador, como el poeta, abrevan en la tradición oral, en la memoria y en la fabulación colectivas. Cuando se descubre a un personaje real o cuando se le escucha verter su caudal imaginativo, el escritor se lo apropia, o lo expropia, y le otorga la naturalización literaria. Sigo convencido de que la fuente principal de la narrativa es la tradición oral, el ojo de agua donde abrevamos la sed de contar y de escribir motivados por la realidad y el mito. Los personajes propios, que aparecen en el acto escritural, también exigen sus derechos y sus iniciativas, no obstante que el autor está obligado a conducirlos y a determinarlos, es inevitable el diálogo con ellos, la interacción con sus propias posibilidades de ficcionar. Ese maravilloso ejemplo que nos otorga Miguel de Unamuno en su famosa *Niebla* (la nivola) devela la condición rebelde del personaje que polemiza con el escritor sobre su destino y de algún modo le exige que se transforme en personaje para estar al nivel de la interlocución. Unamuno, como Borges, asumió el riesgo de trasladarse a la escena donde el tiempo no se renueva sino que se repite en su realidad fantástica, mitológica. Dante lo hizo antes que ellos en *La Divina Comedia*.

FM | ¿Vamos a hablar un poco de tu genealogía?

JAL | Ahora descubro, tras la muerte reciente de mi padre, que fui en gran medida un terreno fértil para sus sueños. Lo demás es parte de ese magisterio donde los grandes poetas, los grandes escritores e intelectuales, los artistas, los revolucionarios, los personajes, las conversaciones nos hacen parte de su ADN o nosotros los incorporamos al nuestro.

FM | ¿Pero se puede pensar en algunas particularidades (nombres, circunstancias, inclusive fuera del ambiente literario), inclusive algo que funcione como una obsesión o un fantasma, algo que persigues, o algo de lo que no te consigues librar etc.?

JAL | Sí, por supuesto, Floriano. Pienso que tiene mucho peso la presencia del ambiente familiar. Soy nieto e hijo de profesores de primaria. Mi padre por otro lado fue un activista en favor de los derechos de los campesinos y los trabajadores de la madera. Yo viví con él mi infancia, en medio de bosques y las montañas, de fiestas escolares y celebraciones populares que él organizaba para los habitantes de un pequeño poblado que se llama Los Bancos, en las inmediaciones de El Espinazo del Diablo.

Desde muy niño tuve que memorizar poemas de los poetas románticos y modernistas mexicanos y algunos que no son de aquí, pero la costumbre nos hacía reconocerlos como mexicanos, como es el caso de José Santos Chocano, de origen peruano. Así pues, mis lecturas escolares giraron en torno a Manuel Gutiérrez Nájera, Amado Nervo, Ramón López Velarde, Juan de Dios Peza, Salvador Díaz Mirón, y por supuesto, Sor Juana Inés de la Cruz. Nunca faltó José Martí para alimentar el nacionalismo paterno. No había muchas lecturas en casa, pero las pocas que había sirvieron para estimular mi curiosidad y gusto por la declamación. En particular recuerdo un disco de Manuel Bernal, que se autonombaba en la portada como “El declamador de América”, que mi madre ponía a menudo para derramar lágrimas al escuchar esos versos cargados de excesivo dramatismo. Fui quizás por ello y por el orgullo que le provocaba a mi padre, director de la escuela donde estudié mi primaria, un declamador con trofeos.

Antes que de la poesía fui lector de narrativa, pues mi hermano mayor comenzaba a leer a los escritores rusos y a Hermann Hesse. Fui recogiendo cada uno de los libros que él compraba y los leí con avidez. Tenía entonces unos 12 o 13 años y estudiaba la secundaria en Durango con mi abuela paterna, quien fue también un ser muy importante en mi formación. Ella sobre todo era una cinéfila incurable. Había quedado viuda muy joven y cada tarde sin falta asistía a las salas de cine para ver funciones de tres películas. Con frecuencia lograba adivinar a qué cine iba a entrar y la esperaba, junto con un primo hermano, en la taquilla; no tenía más remedio que invitarnos a acompañarla. A lo largo de mi vida el cine ha sido una presencia ligada a mis sueños y a mi vigilia. Me leí casi todo Hermann Hesse en esa época de adolescencia, conocí a Tolstoi, Dostoievsky, Máximo Gorky, Flaubert, Balzac, Zola. Luego, junto a los libros de marxismo leninismo, y la infaltable influencia de *Reportaje al pie de la horca*, del checo Julius Fuzik, descubrí a Pablo Neruda, César Vallejo, Octavio Paz y Dylan Thomas. Quiero reconocer que en esa época leí por obligación en la escuela, no recuerdo si en partes o completas, las obras *El Quijote de la Mancha* y *La Divina Comedia*. Ambas vinieron más tarde, cuando la poesía comenzaba a ser parte de la incertidumbre y de mis inquietudes estéticas y no ideológicas. Ya era estudiante de medicina cuando me encontré por accidente con un ejemplar de *La Divina Comedia*. Me llamó la atención el objeto, sus ilustraciones y luego el prólogo de Borges y enseguida esas líneas inmortales con que Dante abre el camino del Infierno. Hasta ese momento ningún autor había sacudido mi ser con tanta fuerza como Dante. Luego vino Cervantes, Borges, Hermann Broch, Juan Rulfo, Juan José Arreola, los Contemporáneos mexicanos, Fernando del Paso, Fernando Pessoa, los simbolistas franceses, el boom latinoamericano. En

fin, un descubrimiento intelectual y literario que me facilitaron dos amigos en Durango, la escritora Beatriz Quiñones y el historiador y pintor Carlos Maciel. Lo demás vino a consecuencia de este impulso adquirido en la adolescencia y los años previos a mis veinte de edad. Por cierto, en esa etapa estuvieron Guimarães Rosa y Jorge Amado. Soy tributario de cada una de las lecturas que sembraron mi horizonte local para exigirme reinventar mi árbol genealógico.

FM | Conversando con José Vicente Anaya, tu compañero en la consistente aventura editorial de *Alforja*, él me dijo que había tomado *El Corno Emplumado* como un referente esencial en relación con el proyecto de ustedes. ¿Qué viene a ser, exactamente, la “Fraternidad Universal de los Poetas”? y ¿de qué manera se siente ligada a aquella fraternidad de los años 60 –de que son ejemplos no solamente *El Corno* sino también grupos desparramados por todo el continente, entre ellos el argentino *Eco Contemporáneo*– y a la idea de una insurrección invisible defendida en aquel momento?

JAL | Más que una realidad, la Fraternidad Universal de los Poetas es un sentimiento o un anhelo que puede confundirse con un eslogan. Aunque difícil, uno puede hallar gente como tú, mi querido Floriano, a quien se puede querer como un verdadero hermano, como un compañero a quien se le reconoce en su amorosa labor divulgativa, en su resuelta lucha por ser y por hacer. No es común la fraternidad entre los poetas, y si la hay es del tipo de Caín y Abel. Pero estamos obligados a convocar a esa fraternidad para que inicie la revuelta de otros mundos posibles.

FM | Este es un aspecto que siempre me preocupó. ¿Habrà quizá una dosis acentuada de orgullo en los poetas, junto a la frivolidad que en buena medida nos caracteriza a todos, que nos hace creernos, a cada uno, el elegido? Fíjate que hay ahí un plano ambivalente, pues los malos poetas se organizan en torno a sus quejumbres, fundan cooperativas, “talleres”, periódicos de barrio etc. Son aduladores de oficio, oportunistas disciplinados, asumen cargos políticos o académicos, coleccionan premios, en fin. ¿Y los buenos poetas? ¿Son felices así, buenos para sí, desconocidos, ajenos a todo, fieles a un reconocimiento *post mortem*? Es un escenario curioso. ¿Cómo se reacciona en México –sobre todo entre los poetas– ante el trabajo editorial que ustedes vienen realizando?

JAL | Supongo que de una manera con mínimas diferencias a como se hace en otros países. La fraternidad entre José Vicente Anaya y yo no está libre de desavenencias y pleitos. Pero la realidad es que hemos mantenido

una relación amistosa y editorial durante los diez años que *Alforja* ha permanecido. Nos salva con certeza una dosis de ética que aún impide caer en manos de la complacencia y el amiguismo, que nos obliga a responder a ciertos principios donde la calidad, la exigencia, la apertura, el respeto y el deseo de promover la lectura de poesía van en primer término. No hemos pretendido hacer la gran revista, la publicación concéntrica que gire sobre un grupo de poder ni alrededor de éste. Hemos sí trabajado de manera ardua y desinteresada. Hasta hoy ha dominado la gratuidad. Incluyo otro actor en este afán, María Luisa Martínez Passarge. Su presencia ha sido determinante para definir la personalidad y el diseño de la revista y de los libros que hemos venido publicando, además de ser un punto de equilibrio entre José Vicente y yo, pues su inteligencia y convicción por la poesía, aunque ella no sea poeta, fungen como árbitros y como animadores del proyecto. Esto nos obliga a salirnos de nosotros, a sacar los ojos del ombligo y a ponderar un trabajo editorial que nos exige profesionalismo y generosidad.

Por otro lado, el camino de *Alforja*, como el de cada uno de nosotros como poetas, intelectuales y promotores culturales, editores no es fácil. México tiene una larga tradición donde las políticas de Estado consideran un maridaje entre sus críticos potenciales y sus burócratas, sus representantes populares. Los gobiernos priístas diseñaron políticas clientelares y corporativas no sólo hacia los obreros y los campesinos, también las elaboraron para los intelectuales y artistas. Octavio Paz describió muy bien este fenómeno en su *Ogro Filantrópico*, y él mismo fungió como un cacique intelectual amparado no sólo por el Estado sino además por el gigante mediático, por el monopolio, que fue y es la empresa TELEVISA. Hay pues una élite que puede autodenominarse por lo regular de izquierda que no hace gestos de repugnancia a los beneficios que el Estado le brinda. Sus críticas tienen cálculo. Nunca se exceden si ello les representa un riesgo para su bienestar, menos si la izquierda está en el poder. Sólo pegan cuando esperan recompensa y por lo general obtienen dádivas. La autocrítica está ausente en esa línea, la autocrítica no existe para la izquierda. México es de los escasísimos países en vías de desarrollo que otorga becas vitalicias a sus creadores, que tiene premios a la trayectoria, con tintes y criterios evidentemente más políticos que estéticos, y un Sistema Nacional de Creadores donde unos becan a los otros, es decir, los becarios en algún año que no gozan del apoyo pueden ser jurados y designar las becas a sus amigos, conocidos, alumnos. Son becas nada despreciables, durante tres años reciben aproximadamente dos mil dólares mensuales. Muchos por supuesto repiten una y otra vez. Hay el otro nivel, becas para Jóvenes Creadores, que comienzan una vida becaria desde pequeños, y continúan elaborando obras apegadas al

designio de los apoyos, los numerosos concursos, premios de diversa índole, sin dejar de lado organizaciones y fundaciones para formar escritores y artistas. En fin, no quiero decir que está mal, lo que está mal son los mecanismos y los propósitos de estas políticas que buscan domesticar el espíritu creador, que abaten el ánimo crítico de los artistas y escritores, el mercadeo de los beneficios que representa ser escritor, en nuestro caso. Por supuesto, eso acarrea un ambiente carroñero que impide ver algo más que no sea el cadáver del compañero y no su obra ni sus capacidades. Sólo se vuela con los de la misma parvada.

FM | Aquí tenemos que tocar el asunto de cierta retórica del desconocimiento mutuo entre nuestros países. Es evidente que México conoce mucho más la cultura brasileña que, al contrario. En primer lugar, en términos cuantitativos. Brasil conoce más el estereotipo mejicano, o incluso su falsificación vía Estados Unidos. Como no tenemos una política cultural que nos aproxime, nos reconocemos más en los folletos de las agencias de turismo y en distorsiones presentadas por las telenovelas de un lado y del otro. Además, he observado un aspecto referente a la falta de actualización de lo que pasa con la cultura brasileña, y esto no solamente en relación con México. Es bastante común la evocación de ciertos íconos de nuestra cultura que hoy tienen una lectura distinta en el Brasil. Un ejemplo clásico es el desconocimiento de los desdoblamientos de la música popular, donde muchos de los nombres antes tenidos por sagrados hoy son cuestionados aquí por el carácter decrepito y la dilución estética. Me gusta cuando sugieres en una entrevista que deberíamos cuestionarnos más sobre este nuestro desconocimiento mutuo. Pero, ¿qué hemos hecho en ese sentido? Claro que no hablo de nosotros dos. La falta de una alianza entre nuestros países –y no me refiero al ámbito comercial– ¿qué raíz tiene?

JAL | En México hay una tradición y un gusto muy fuerte por lo de fuera. El trauma de la Conquista nos dejó una secuela seguramente más profunda que en la mayoría de los países latinoamericanos. La fuerza cultural que emana de nuestro pasado y presente indígenas es enorme, pero lo es también la curiosidad por lo extraño, por lo externo. Digerimos con facilidad lo distinto, lo novedoso, sin perder el encantamiento por lo propio. Frida Kahlo seduce al mundo por su mexicanidad y por sus símbolos cosmopolitas, por su carga surrealista, su anticonvencionalismo, su imagen mestiza y por la tradición que rezuma su obra de apariencia agreste. Ambos países y sociedades perdemos mucho al no conocernos y reconocernos en esa energía creadora que nos deslumbra y nos cautiva como culturas vitales, bullentes, innovadoras, sorprendentes. Ya desde hace tiempo *Alforja* y *Agulha* hablan-*falam* el mismo idioma, son, sin

pretenderlo, eslabones de esa fraternidad universal de los poetas destinada a cuestionar la validez y eficacia de las políticas culturales de nuestros respectivos países. Desde *Alforja* ya iniciamos el esfuerzo por dar a conocer entre los lectores mexicanos a los poetas brasileños a través de nuestra colección de libros Azor. Esperamos que ocurra algo semejante en Brasil con respecto a la poesía mexicana, que tiene mucho que dar a los lectores de tu país.

FM | Las diferencias son innumerables, Leyva. En primer lugar, no se puede hablar, en Brasil, de política cultural, sobre todo si lo comparamos con México. Claro que entiendo lo que dices sobre la carga de exotismo que internacionaliza la cultura mejicana, y también en el Brasil vivimos esto, en rigor, algo más afecto a lo turístico que a lo propiamente cultural. Se trata más de una política de mercado. Ahora, como la apariencia es todo –esta es la gran ilusión de nuestro tiempo–, todos los planes de construcción de una cultura están programados para mostrar las más vistosas y espectaculares evidencias, y nada más. Si comparamos la colección “Azor” de Ediciones Alforja, por ejemplo, con la colección “Ponte Velha”, de Escrituras Editora, brasileña, en seguida vemos una diferencia que interesa aquí comentar. En el caso mejicano, la creación de un sello editorial para divulgación de autores extranjeros en México se lleva a cabo gracias al apoyo del Fondo Nacional para la Cultura y las Artes. En el caso brasileño, la creación de un sello editorial para divulgación de autores portugueses en el Brasil, se lleva a cabo gracias al apoyo del Instituto Portugués del Libro y de las Bibliotecas, de Portugal. En un caso, es el gobierno mejicano apoyando la entrada de escritores extranjeros en su país. En el otro, es una expansión del gobierno portugués, una nueva carta de navegación, otra conquista. No hay correspondencias. Lo que esperas del Brasil en términos de diálogo es una utopía, querido. Yo declaradamente me avergüenzo de todo esto. Y no creo que esta situación se modifique con los esfuerzos comunes de *Alforja* y *Agulha*.

JAL | En nuestro caso estamos aprendiendo a desprendernos de la imagen paternalista del Estado y darle cauce a nuestras iniciativas culturales. Pero ojo, es utópico pensar que vamos a lograrlo sin apoyos institucionales, no al menos en la inmediatez histórica. No somos empresarios, pero sí tenemos un carácter emprendedor. La diferencia es notable, el empresario busca la ganancia, nosotros como poetas y promotores culturales pretendemos un efecto sustantivo en el público al que nos dirigimos. Aclaro, no satanizo a la empresa como generadora de plusvalía, pero reconozco que nuestras acciones se mueven por motivaciones más espirituales y ello nos obliga a pensar en escenarios

diferentes donde lo determinante es la cultura. Cuando señalo el diseño de las políticas culturales del Estado no critico sus beneficios, sino sus orientaciones, la manera como selecciona y aloja a sus beneficiarios, los criterios que establece para generar una élite que al final será la misma que imponga reglas y normas para beneficio de unos cuantos privilegiados. Yo estoy porque se amplíen esos beneficios, porque los intelectuales asuman que es una responsabilidad, una obligación, no un acto de caridad, del gobierno, otorgar partidas suficientes para el fomento y desarrollo de la cultura, pero no a costa de la sumisión y el silencio. En países como México y Brasil el potencial económico que representan sus culturas es enorme, tenemos una historia rica, una diversidad biológica y humana extraordinaria, un bagaje literario y artístico de grandes proporciones, sin dejar de lado sus manifestaciones populares, artesanías y folclore. En fin, yo pienso que *Alforja* y *Agulha* son consecuencia de esa energía que nos reclama y empuja. En *Alforja* buscamos la complicidad con la Universidad Autónoma Metropolitana para sobrevivir y continuar con nuestra labor editorial, fue una iniciativa que cuajó, por lo menos hasta hoy. Tenemos además una colección de libros, “Poesía en el andén”, que son pequeñas antologías temáticas cuyo propósito es hacer lectores entre los pasajeros del Metro de la Ciudad de México. Esta alianza la hemos hecho con una empresaria, una librera, Nelly Achar, que apuesta por una iniciativa en la que de entrada sabe que las ganancias no son jugosas ni inmediatas, pero piensa en un mercado potencial de cuatro millones de pasajeros diarios que podrían en algún porcentaje, y en algún momento, convertirse en lectores de poesía, lectores que saldrían de los andenes del metro buscando en las librerías a los autores, a sus libros. Es utópico, sí, lo es, pero tiene ya un dedo del pie en la realidad. Eso anima *Agulha*, por cierto, ha puesto también un granito de arena en ese terreno. *Agulha* es un referente no sólo de Ceará sino de Brasil y del mundo hispanoamericano. Creo que el reto y nuestra mentalidad como productos de estas culturas y estas sociedades abiertas es justamente trascender los límites de lo nacional, del patriotismo ramplón, del regionalismo chabacano y provincial. *Alforja* y *Agulha*, como muchas otras publicaciones en Latinoamérica, debemos ser catalizadoras de inquietudes y propuestas, de corrientes de pensamiento, de posibilidades creativas más allá de las limitaciones que impone el medio y las políticas locales.

FM | En una entrevista que hiciste al poeta Juan Manuel Roca (1946) te refieres a la “emergencia tardía de ese movimiento de vanguardia colombiano que fue el nadaísmo”. ¿Tardía en relación con qué? ¿No hay ahí un error de interpretación? Si pensamos en varios focos de renovación de un ambiente poético –y político, en su espectro más amplio–, todos

surgidos en los años 60, en países como Colombia, México, Argentina, Brasil, ¿no sería más acertado identificarlos como el nacimiento de una nueva vanguardia?

JAL | Sí, si lo quieres ver desde esa perspectiva. Pero al reconocerla como una nueva vanguardia se advierte como una nueva propuesta que surge 50 años después del creacionismo, el ultraísmo, el estridentismo mexicano, la Semana de Arte Moderno en Brasil (modernismo), la poesía de Oliverio Girondo, de *Trilce* etcétera. Cuando digo tardío no lo califico como desfasado, sino pensando en estos otros acontecimientos tempranos que corrieron paralelamente a la agitación estética europea. He leído gracias al nadaísta Jotamario Arbeláez, el libro de reciente aparición, *Cartas a Aguirre*. Contiene la correspondencia del fundador del nadaísmo Gonzalo Arango con su amigo más cercano. Allí están las reflexiones más íntimas y la gestación misma de la plataforma de principios de ese movimiento o de esa propuesta estética-ideológica. Coincide más, por cierto, con el movimiento beatnick, cuya agitación estuvo más enfocada a lo social-cultural que a lo estético, sin negar el papel que éste tenga en lo primero y a la inversa. Me refiero al hecho como movimiento, no como técnica ni como bandera, mucho menos como actitud renovadora. Por principio me parece que el arte está obligado a buscar la experimentación y la vanguardia o resignarse a morir.

FM | En la misma entrevista a Manuel Roca señalas también, en el Surrealismo, “recurso retórico” y “sentimiento de vanguardia”. ¿No estaría allí expresada una condición refractaria de la lírica mejicana al Surrealismo, mucho más que una lectura crítica de su transposición a un ambiente latinoamericano? A ejemplo del poeta colombiano, ¿crees que la escritura automática no fue más que una “tontería”?

JAL | No, la escritura automática fue y sigue siendo una técnica útil para escribir poesía, las tonterías son responsabilidad de sus autores. Recuerda que el Surrealismo estuvo tan presente en México que fue uno de los grandes asentamientos del exilio, como lo atestiguó la exposición en el Museo Reina Sofía, en España, en 1999: *Surrealistas en el exilio y los inicios de la Escuela de Nueva York*. Entre ellos Benjamin Peret, como pareja de Remedios Varo, Luis Buñuel, Leonora Carrington, Wolfgang Paalen, también debemos considerar al extraordinario Gunther Gerszo; allí estuvieron en momentos cercanos también artistas plásticos como Isamu Noguchi, Jackson Pollock, de quien se dice tomó algunas técnicas de David Alfaro Siqueiros, el mismo André Bretón y Antonin Artaud.

FM | Insisto en esta cuestión del Surrealismo, sólo como una referencia para que podamos entender los desdoblamientos de la lírica en tu país. Por ejemplo, Marco Antonio Montes de Oca (1932) dice en una entrevista a Andréa Fuentes Silva: “Yo hice, en 1953, una escritura automática, mientras que Paz en 1951 hizo una escritura automática, pero en la masa del Surrealismo, junto a Breton, junto al ambiente intelectual europeo. Lo mío fue simplemente una disponibilidad de sacar fuera lo onírico, el sueño, lo automático.” Montes de Oca se declara, por ascendencia, un romántico, y no exactamente un surrealista. Caramba, pero todos los surrealistas son, por ascendencia, románticos. Sin contar que es reduccionista concluir que el Surrealismo se define únicamente por el uso de la escritura automática. O hacer como los modernistas brasileños: adoptar un *desvairismo* y evitar a toda costa referirse al Surrealismo. Dame tu interpretación, Leyva, tu lectura de este momento.

JAL | No sólo Marco Antonio Montes de Oca, también los poetas Eduardo Lizalde y Vicente González Rojo tomaron en sus inicios ciertas tendencias surrealistas en algo que denominaron “poeticismo”. Los contemporáneos, en particular Villaurrutia en varios de sus poemas más representativos, Gilberto Owen y José Gorostiza dejan al descubierto ciertas vetas surrealistas. Pero es cierto, ninguno de ellos se suscribió como surrealista o como vanguardista. Un ejemplo contrario fue German List Arzubide, quien, hasta el final de su vida, a sus 99 años de edad, se proclamó estridentista, aun cuando su forma de vida nada tenía que ver ya con los manifiestos y la mitología que crearon en 1921 él y sus compañeros para una urbe llamada Estridentópolis. La presencia del Surrealismo en México fue tan representativa, tan contundente, que no dejó seguidores o militantes. Como prueba de lo que digo está la construcción que un millonario y surrealista inglés, Eduard James, hizo en un lugar llamado Xilitla. Absolutamente delirante, caprichosa, onírica, producto de esa dinámica cultural que se vivió en México, y ante la cual, quizás, los artistas y escritores locales fueron no refractarios, sino escépticos. Una agitación que los hizo volver la mirada a la tradición. Pero luego vendrían los infrarrealistas en los años sesenta y setenta, en donde estuvo José Vicente Anaya y de donde brotó la obra del chileno Roberto Bolaño, hoy tan reconocida.

FM | Recuerdo haberle preguntado al guatemalteco Otto-Raúl González, en una entrevista, acerca de su renuencia a reconocer a Octavio Paz, y entonces me respondió en seco: “Él era un hombre de derecha y yo siempre fui y seré de izquierda. Muy simple, ¿no?” ¿De qué manera se evidencia en México, sobre todo entre las generaciones más recientes, esa

disensión entre lo político y lo poético que tan bien se aplica a Octavio Paz?

JAL | No es que Octavio Paz como persona sea santo de mi devoción, pero debo decir en su beneficio que, si bien terminó siendo un hombre de derecha, también lo fue de izquierda. Lo que no se le puede negar a Paz es que fue un hombre valiente que se enfrentó a sus contrincantes sin pelos en la lengua. Tampoco que fue un hombre de poder. Al margen de esas posiciones y calificaciones que parten de lo ideológico, la obra de Paz es deslumbrante. Las generaciones recientes de escritores me parece que no tienen muy claro ese esquema de izquierda y de derecha, la mayoría atiende más a la geometría de sus intereses personales y al momento que viven. Quisiera estar equivocado. Por cierto, la posición política de Fernando Pessoa y de Jorge Luis Borges no resta admiración a sus talentos en escritores de una izquierda radical, como lo fueron en su momento Juan Gelman y Ferreira Gullar. Ambos declaran un profundo reconocimiento a sus obras. En México, me parece, también hay una tendencia a poner cada cosa en su sitio.

Parte 2⁴⁶

FLORIANO MARTINS | Tú libro *Voz que madura, la poesía iberoamericana a través de los poetas* (BUAP: México, 2018), ¿es una prueba satisfactoria para su autor de la perspectiva de diálogo con la poesía en Iberoamérica?

JOSÉ ÁNGEL LEYVA | No, no lo concibo así. El libro fue hecho a partir de la curiosidad y el azar. No fue una obra programática, aunque si responde a una idea de lo que yo deseaba saber y de las oportunidades y encuentros, a veces casuales, a veces buscados con los autores. Esos tres volúmenes solo prueban la insatisfacción del periodista y del escritor, de poeta que indaga y busca la interlocución. Es apenas una muestra limitada de un sujeto a sus propias limitaciones y ambiciones de diálogo. Los poetas que aparecen entrevistados justifican de sobra su presencia por sus obras, además de que invocan el genio y la figura de las ausencias.

Iberoamérica es un todo que justifica las partes, pero ese todo es demasiado grande para una sola curiosidad que da la apariencia de muchas curiosidades.

⁴⁶ Entrevista realizada en 2023. Participación especial de Elys Regina Zils.

ELYS REGINA ZILS | Ni todos los países de Iberoamérica están representados, pero el libro hace cuestión de su referencia geográfica en la portada. ¿Qué hubo con los países ausentes?

JAL | Es en parte una expresión de la realidad. En Iberoamérica hay países más o menos visibles en sus dinámicas culturales y literarias. No es mi culpa. Para ser justo en sus visibilidades debería yo contar con una beca para cumplir con semejante propósito o llevar un Floriano Martins en mi cabeza, pero sólo soy un pobre Leyva reducido a sus posibilidades objetivas. Floriano recordará que en *La Otra* echamos a andar una colección: 20 del XX, para dar a conocer 20 poetas de gran calado del siglo XX de cada país. El proyecto avanzó, pero demanda más recursos económicos y humanos. Nació de un ejercicio durante un almuerzo en Casa Silva de Bogotá, alguien me preguntó si había 20 poetas de la talla de Octavio Paz en México o por lo menos cercana a la de éste en el siglo XX. Les solté sin dificultad 20 nombres. Cuando pensamos en España nos dimos cuenta que sólo con la generación del 27 se llenaba la mitad de la nómina. En México sólo con los Contemporáneos puedes cubrir una parte importante de esa lista. Pero no sucede lo mismo en otros países Iberoamericanos, ya sea por sus dimensiones geográficas, económicas y por sus grados de desarrollo. México como Brasil poseen sociedades profundamente desiguales. Elites intelectuales de muy altos vuelos, pero grandes masas desprovistas de lecturas. Carlos Pellicer se sorprendía en 1918 del poderío tecnológico y artístico de Nueva York. Era un adolescente engolosinado con esos bienes, pero lamentaba el escaso refinamiento cultural de la clase media de los Estados Unidos. México salía de una lucha armada con un saldo de un millón de muertos. Pero Pellicer pertenecía a una esfera privilegiada de la cultura mexicana y no podía ver, en ese momento, que eso que lamentaba en Estados Unidos estaba presente por millones en su propio país.

Mi labor, es, como la de muchos promotores y gestores culturales, independiente y limitada, limitada además por la propia condición laboral y por las necesidades creativas, de construcción de la obra propia. Las ausencias no están justificadas, pero las presencias sí.

FM | Con los viajes interminables por el continente, las amistades son logros que hablan por la calidad de la poesía, por supuesto. ¿Qué aspectos son los más valiosos entre esa multiplicidad de hoteles?

JAL | Una ocasión, una querida amiga le preguntó a mi hijo pequeño, quien tendría entonces unos cinco años: “Ánder, ¿qué es para ti un poeta?” El niño se quedó pensando unos segundos y respondió: “Un poeta es un

papá que viaja”. La idea del viaje está en la mayoría de los poetas, ya sea el viaje estacionario o el viaje físico. El viaje a la manera de Homero o de Heródoto o de ese otro Ulises de Joyce. Los hoteles son esos hogares transitorios que nos permiten establecer sinapsis con otros viajeros y con otros paisajes y temperaturas, con otras preguntas distintas a las que estamos persuadidos son las correctas. Borges aceptaba, a propósito de uno de sus entrevistadores, que éste le había hecho preguntas que lo habían obligado a visitar espacios personales hasta entonces ignorados, lo transportaban a sitios de su ser que nunca había recorrido, pero existían porque alguien desde fuera los identificaba. Por tal razón el entrevistador le descubría a su interlocutor una parte imaginaria de él y en ese sentido el entrevistador era un inventor de otro Borges, legítimo, cierto, pero un Borges hasta entonces desconocido por Borges.

La entrevista nos lleva a recorrer esos hoteles de intercambio intelectual y emocional de lectores y autores, de interrogantes con más interrogantes.

ERZ | ¿La poesía es una realidad que alcanza una búsqueda de confrontarse con la otra realidad, esa que nos deprime (más que oprime) o su lucha es algo como una pauta de lo imposible?

JAL La poesía, según mi experiencia, parte de una búsqueda imposible y necesaria. Se basa en la renovación perpetua del lenguaje, en el reconocimiento de la insatisfacción primaria del hombre, en su capacidad de objetivar realidades imaginarias o experienciales y nombrarlas. Pero ¿qué es la poesía? Hay que vivir para contarla y hay que morir viviéndola.

FM | En tu entrevista a Eduardo Lizalde, él afirma la importancia del conocimiento de las lenguas en la creación, y pienso en tu trabajo como editor, recordando esos dos puntos altos que son las revistas *Alforja* y *La otra*, donde siempre fue una preocupación tuya llevar al lector mexicano una muestra cada vez más amplia de poetas de varias lenguas en el mundo. Igual recuerdo unas palabras de Rubén Darío al decir que conocer diversas lenguas era la mejor manera de librarse de la tiranía de algunas de ellas. ¿Cómo ves la cuestión en el ámbito hispanoamericano? ¿Lo considera muy cerrado en esa relación con otras lenguas?

JAL | Alfonso Reyes decía que lo provinciano se cura con el viaje. Una manera de abrir la mente es dando entrada a las señales que vienen de fuera. Lo digo porque hasta 1994, en México se solía llamar dialectos a las lenguas indígenas. Como si fueran derivaciones del español y negándoles su categoría lingüística de idiomas. Hoy se reconocen más de 65 lenguas

originarias perfectamente diferenciadas. El término indígena también se desecha poco a poco porque fue un concepto homogeneizador e invisibilizador. Emergen ahora poetas de gran calidad en sus idiomas maternos. Era esa una realidad con la que convivimos durante siglos, pero negamos, porque el proyecto de nación desde el siglo XIX y principios del XX se basó en la castellanización de la sociedad mexicana. Reconocer la propia diversidad es ver también con más interés y libertad las tradiciones y los movimientos de renovación en otras latitudes. Alforja inició esa andadura y La Otra la ha continuado. Nos interesa mucho que nos vean y aprender a ver, oír, sentir lo extraño como algo donde podemos encontrar claves para buscar y encontrarnos, para interrogar e interrogarnos.

ERZ | ¿Cómo elaboras una entrevista, Leyva? Cuando te preparas para la cita con un entrevistado, ¿qué buscas saber para garantizar la fluidez del diálogo?

JAL | Suelen partir de conversaciones previas, de encuentros y lecturas, de conocimiento anticipado. Cada entrevista presenta sus propias complejidades de acuerdo a la personalidad de cada autor, de las circunstancias, de los vínculos entre ellos y yo. Pero en general elaboro una guía para la conversación. Parto más de la idea de la conversación que de un ejercicio de preguntas respuestas. Intento, desde luego, desaparecer y dejar en la medida de lo posible solo la voz del entrevistado, que es el protagonista, el de la voz. Pero allí se funden dos perfiles, el escritor y el periodista. No es lo mismo que una entrevista política o eminentemente periodística. En estas conversaciones hay un acuerdo tácito de juego y fidelidad. Por un lado, el respeto al discurso del entrevistado, a sus ideas y conceptos, a su relato; por otro lado, la responsabilidad del escritor y del periodista de cuidar y reelaborar la oralidad en escritura, la de editar esa conversación para entregarle al lector una materia leíble, disfrutable, literaria, además de informativa. Así, a la labor del periodista y escritor se suma la del editor. Hay ocasiones en que las entrevistas, como esta, son intercambios escriturales, pero, en mi caso, son las menos y la menos deseables para mí. Prefiero el contacto físico y visual. Durante la pandemia pude hacer algunas en línea, tipo radial, que luego convertí en escritos. Están las entrevistas de ping-pong en los Messenger, el WhatsApp, y cualquier medio que te permita intercambiar preguntas y respuestas en la inmediatez. Cada día me alejo más del formato de pregunta respuesta para lanzarme a un tipo de diálogo abierto y “espontáneo”, elaborados en distintos momentos y con diversas fuentes de información que deriven en verdaderas piezas literarias en el filo de la realidad y la ficción, pero sin abandonar la realidad a la que pertenecen.

RODOLFO HÄSLER

EN BUSCA DE LO IMPOSIBLE⁴⁷

FM | En un ensayo, el poeta Víctor Sosa afirma: “El lenguaje nunca es inocente. Tampoco es culpable: es anómalo.” En medio de los conceptos de mimesis, anomalía, invención y restauración, ¿cómo te relacionas con la creación poética? ¿Cómo sigues tejiendo la voz poética que se llama Rodolfo Häsler? (Pienso en una declaración tuya: “La presencia de la mitología clásica es el hilo conductor de mi poesía”).

RH | Mi relación con el lenguaje es, en primer lugar, de sorpresa frente a su versatilidad y su poder autónomo, y lo digo con conocimiento de causa, porque yo, que nací en la ciudad de Santiago de Cuba y que cumplí el primer año de mi vida ya viviendo en La Habana, comencé a expresarme como un *habanero*. Ésta es mi primera anomalía. Desde los diez años yo vivo en España, así que, de una manera natural y paulatina, en algún momento que no puedo precisar, tanto los modismos como el acento cubano desaparecieron hasta que llegué a un lenguaje neutro, desprovisto de acento regional, que me da total libertad de creación para moldearlo a mi capricho. Sin que me acarree la menor molestia, puedo inclinarme por un término cubano de mi infancia, un argentinismo, un casticismo o un sevillanismo mediante el sano empleo del humor, la mejor distancia, el mejor remedio. Creo que hay en mi poesía una recurrencia constante al humor, del cual no quiero desprenderme, porque me demuestra que el lenguaje no es más que una aproximación, una tentativa de esclarecimiento, una visión. La mitología, que mencionas, me permite abordar el lenguaje en su máxima dimensión para aproximarme al imaginario colectivo.

FM | Francisco Morales Lomas señala en tu poesía “un ejercicio de introspección conceptual que participa de la corriente surrealista, adaptándola a la pureza de una lírica de raíz anglosajona”. No sé hasta qué punto estás de acuerdo, pero creo que para un poeta que dice “la voluntad se ajusta a todo lo intangible”, hay un desacuerdo conceptual con lo que se refiere a “la pureza de una lírica”. En el caso anglosajón, hay un distanciamiento profundo en lo tocante a un mestizaje. La lengua impone un patrón cultural. ¿Qué quiere imponer y con qué se mezcla la poesía de Rodolfo Häsler?

⁴⁷ Rodolfo Häsler [Cuba, 1958]. Entrevista realizada en 2001.

RH | Estoy de acuerdo y me identifico con ambas proposiciones. La lengua impone una tradición, de la cual no te libras. Pero en mi caso debe tenerse en cuenta un elemento sumado a mi llegada a Barcelona, que es mi ida a la Escuela Suiza, donde de repente tuve que sumergirme en el idioma alemán, otra lógica, una mayor contención, una tradición de reflexión, de análisis, que está muy atenta a la sensualidad de las imágenes, que las captura y ordena. El alemán, en tanto lengua sajona, es muy sintético, una lengua que puedes construir a medida que hablas, de una riqueza expresiva extraordinaria, y al mismo tiempo de una tremenda parsimonia. Lo que dices es eso y nada más que eso. Haber estudiado en alemán durante el ciclo de enseñanza media, haber asimilado una cultura en la cual el autocontrol es muy importante, me permitió lidiar con esos elementos, llegar a un punto de expresión en el que me agrada ver cómo puedes llegar mucho más lejos y de inmediato cortarlo, decir basta. Mi padre era suizo-alemán y es evidente que en mi personalidad cada vez se acentúan más los rasgos de su carácter.

FM | Tienes en España una segunda residencia, de modo que se mantiene tu relación con la lengua española. ¿Hasta qué punto consideras decisivos los espacios lingüísticos en la constitución y valoración de una obra poética?

RH | Bien, vivo en Barcelona, una ciudad bilingüe, donde el español se relaciona con el catalán hasta mezclar acentos, expresiones, mentalidades. Mi lengua materna es el castellano, un castellano, como dije antes, ni cubano ni español, una especie de metalenguaje independiente de lugares geográficos. Pero, desde luego, eso sí, me siento vinculado a una tradición y a un espacio lingüístico determinado en el momento de la expresión. Aunque deba reconocer que, por mi educación, el estudio y la lectura de otras literaturas, como la alemana y la francesa, han sido paralelos a los de la española, para la poesía es muy difícil expresarse por igual en dos idiomas diferentes y se termina eligiendo uno, en mi caso, el español. Aunque mis lecturas de poesía francesa las sigo realizando siempre en el idioma original, nunca en traducciones.

FM | Según el argentino Juan Gelman, “todo poeta intenta expresar – con la palabra y los silencios de la palabra– el centro de su obsesión”, aunque luego recuerda que “en realidad, no hay centro y todo es intemperie”. No sé si concuerdas. Situado en el medio de tal relación, ¿te sientes perseguido por algún tema en particular?

RH | Siempre recurrimos al mismo mundo de obsesiones, de inquietudes, son temas recurrentes. Cada poeta tiene los suyos, como

también se da en el caso de los pintores. No creo en los artistas que abarcan diferentes registros, aparte de que esto tampoco es necesario porque nunca se descubre nada, se ahonda en el misterio de la escritura, de la existencia, damos vuelta alrededor de las mismas obsesiones sin tener nunca una respuesta clara, sólo diferentes puntos de vista. Personalmente creo que mi poesía gira en torno a pocos elementos, como la búsqueda interior, un deseo insaciable de trascendencia, algo muy germánico, por otra parte, que me contiene, que está dentro de mí, pero visto desde mucha distancia, con muchísimo humor. Al final siempre me pregunto: ¿para qué? ¿Qué sentido tiene todo esto?

FM | Si pensamos en la gran influencia de Rubén Darío y de César Vallejo en los poetas españoles, tal vez no encontremos, en una relación inversa, algo de igual dimensión. ¿Cuáles son tus afinidades con poetas españoles? ¿Sería correcto afirmar que, en un sentido poético, España siempre tuvo más para aprender que para ofrecer?

RH | La influencia de Darío y de Vallejo fue fundamental en la evolución de la poesía española, en un momento de estancamiento debido a las circunstancias históricas y sociales que hicieron que España mirara al pasado para comprenderlo. En ese momento, la renovación vino de América Latina, sin lugar a dudas; pero no debemos olvidar la gran influencia posterior en las repúblicas americanas, de Juan Ramón Jiménez, Machado o la generación del 27. Es una relación complicada, a menudo repleta de malentendidos, y que a mi ver debería ser más fluidiza de lo que es actualmente. Pero decir que la poesía escrita en España tiene más para aprender que para ofrecer me parece malintencionado y falso. Si vamos al Siglo de Oro vemos cómo un poeta como Quevedo encierra toda la modernidad, vemos la mística castellana que entronca con la tradición oriental y que tanto peso tuvo en otras literaturas europeas. Me parecería muy extraño que América Latina no contara con la tradición peninsular. En la actualidad hay poetas de gran peso y originalidad, poetas que desarrollan su creación aislados de tendencias, como debe ser, y que cada vez van ganando mayor reconocimiento, como Francisco Pino, Antonio Gamoneda, Carlos Edmundo de Ory, José Ángel Valente, Diego Jesús Jiménez, Dionisia García, Juan Eduardo Cirlot, Vicente Núñez, para citar apenas unos pocos.

FM | El periodismo y la universidad produjeron una distorsión imperativa en lo tocante a la conversión de todo en su máscara y en la estratificación de su esencia, en verdad, dos aspectos de una misma deformación. Perdimos nuestra relación directa con la historia, volviéndonos personajes arbitrarios de un teatro de seres que no

contempla la relación intrínseca entre individuo y sociedad. En gran parte, la poesía que se escribe hoy (me refiero a nuestra generación y sus desdoblamientos) acepta pasivamente esa condición de negación del ser.

RH | Pienso que sobre este tema no se puede generalizar; en primer lugar, depende de cada individuo y ciertamente, de cada país, con sus características y su realidad. La visión del poeta ha cambiado, ha evolucionado, no siempre de manera lineal, a lo largo de los tiempos. Y hoy tenemos la enorme suerte de que las escuelas, las tendencias rígidas y monopólicas desaparecieron, o por lo menos es posible escribir sin tener en cuenta nada de todo eso. Personalmente, los poetas que más me interesan van por una vía solitaria, buscando en sus propias circunstancias, creando su propia tradición, y eso es impagable. De cualquier forma, el compromiso con la sociedad de manifiesta de muchas maneras, y creo que un verdadero creador, aunque a primera vista no se lo perciba, siempre está comprometido con la vida, y, por lo tanto, con su tiempo. Hay compromisos evidentes que pierden vigencia y hay distanciamientos que resultan en la más interesante forma de alianza. Las obsesiones de los poetas son comunes a todos los seres humanos y el compromiso con la vida es lo único que nos salva. Y aquí pienso, por ejemplo, en la poesía de la dinastía Tang, en Sor Juana, en Emily Dickinson o en Lezama Lima.

FM | Es común que los poetas presenten una visión idealizada de su país, cuando residen fuera de él por un tiempo considerable. ¿Cuáles son tus opiniones acerca de la poesía que hoy se produce en Cuba?

RH | Acabo de regresar de un encuentro que se celebró en La Habana entre el 6 y el 12 de enero de 2001, al que han asistido poetas de diferentes países latinoamericanos, y vengo impresionado por la alta calidad, la dureza, la ausencia de concesiones y el compromiso absoluto que he visto en algunos poetas jóvenes. El país vive momentos difíciles, hay muchos interrogantes, y éstos los plantean con una libertad personal y creativa que es difícil de encontrar en nuestro frivolidad mundo desarrollado. Hay un momento estelar en la poesía cubana y el problema se plantea en estos momentos en lo que los editores extranjeros eligen y editan afuera, no siempre lo mejor, lo más interesante. Las leyes del mercado son implacables y la visión tópica de Cuba ahora, después de muchos años en los que prevaleció la política, responde a un exotismo deformador de la realidad. Cuba es un país críptico, difícil, masónico, y el resto del mundo espera todo lo contrario de la isla. En España existe en estos momentos una auténtica moda de todo lo cubano, la música, su literatura, su gente, pero parece mentira, los españoles casi siempre se equivocan en su

conocimiento del país, en todos los aspectos, y en el político y social especialmente.

FM | Hablas de Martí, de Lezama, de Sarduy, siempre que se te pregunta acerca de tus relaciones con Cuba. De hecho, son referentes máximos, que definieron una condición poética que no es exactamente cubana, sino antes (anterior a todo nacionalismo) una conquista de la modernidad. ¿Cómo te relacionas con otros poetas, por ejemplo, Heberto Padilla y José Kozer?

RH | Como bien dices, cuando menciono a Martí, Lezama, Sarduy, me refiero a esa conquista de la modernidad en la que Cuba tuvo siempre un lugar privilegiado. Por su situación geográfica, la isla siempre fue un lugar de tránsito, a donde llegaban todas las ideas, donde eran asimiladas y transformadas, un lugar donde se intercambiaban productos que iban de una dirección a otra, y eso marcó la idiosincrasia del cubano, alguien que todo lo asimila y lo transforma para crear algo nuevo. Nunca cité a esos poetas en su única dimensión cubana, con la cual no me puedo identificar, sino como creadores universales, que despertaron la conciencia de la humanidad. Con poetas como Kozer, Reina María Rodríguez, además de estar unido por la amistad, tengo que destacar mi admiración por ellos en todos los sentidos. Cuba está dividida en este momento, y su poesía, de alto valor ético, sirve de puente a la nación fragmentada, siendo así una fuente de compromiso como el que mencioné anteriormente, a partir de la coherencia y de la inteligencia. Heberto Padilla me parece una figura de importancia capital, pues marcó un antes y un después en lo que se refiere a la independencia entre creación y poder.

FM | Retorno a Sarduy, por la importancia que le das en función de la revelación del mundo de los orixás. Recuerdo los cuentos de Cabrera Infante y su proximidad temática, incluso menos intelectualizada. Como te interesa un tratamiento “más pictórico”, “una metáfora extra-literaria”, te pregunto hasta qué punto observas un contraste entre Sarduy y Cabrera, pero siempre pensando eso a partir de tu poética.

RH | Yo soy un profundo desconocedor del mundo afro-cubano y no me gustaría que mi poética se clasificara por determinada temática, como veo que ocurre con algunos autores cubanos últimamente. Siempre me interesaron la mitología y los rituales, por lo que tienen de codificador de determinadas conductas y necesidades y humanas. Pero el tema de los orixás aparece solamente en mi cuarto libro, por la necesidad de expresar una serie de experiencias vividas durante mis dos primeros viajes a Cuba, en 1991 y 1993. Soy un medio y no un fin, utilizo un lenguaje propio de la

religión yoruba para expresar una cosmogonía personal que se oculta tras los alimentos, las plantas y colores de cada santo. Rompo la lógica de un código para llegar a otro mundo más desordenado, necesitado de coherencia, de síntesis, hasta asumir otro plano que no tiene nada que ver con el folclore. Creo que es lo mismo que hace Sarduy en sus poemas afros. Lydia Cabrera es una antropóloga y una estudiosa, una persona que se sumergió en ese mundo para poder conocerlo, pero siempre a partir de la lógica. Puedo afirmar que mi libro *De la belleza del puro pensamiento* no es un libro sobre los orixás; se trata de una indagación de la identidad provocada por la alegría y el dolor.

FM | En entrevista con Carlota Caulfield, anoté una referencia tuya a la imposibilidad “de ser un cubano como se espera que un cubano sea”. Cuba se transformó en el marco de una idealización de la América hispana. Si la revolución despertó el continente a la existencia de sí mismo, por otro lado, asimiló los vicios europeos de comprensión del mundo a su alrededor. ¿Cómo se espera que sea hoy un cubano?

RH | Cuba necesita, ante todo, de autocrítica. Las dos Cubas necesitan de autocrítica y tolerancia, algo que no se cultiva desde hace cuarenta años. Yo vivo en Europa desde los diez años y estuve aislado de los dos polos de la cubanidad. Mi padre era pintor, europeo, y en mi casa nunca se vivió la nostalgia como un elemento paralizante. Nuestro referente no fue nunca ninguna patria, sino la problemática del arte. Fue lo que aprendí y me siento privilegiado por eso. A su vez, Cuba ha estado dentro de todos nosotros como una referencia afectiva, un momento de plenitud. Así viví con mis padres, y así me recuerdo, una infancia feliz. Ahora, no me puedo abstraer de una realidad compleja porque el proyecto de nación, surgido ya en el siglo pasado y que tuvo realización en la Cuba burguesa del siglo XX, ya no existe, y se va a necesitar de un empeño colectivo para apartar el dolor y dialogar entre todos, todos aprendiendo con todos.

FM | Frente al espejo: ¿qué poesía estás escribiendo?

RH | En este momento, después de publicar mi quinto libro, estoy avanzando en un proyecto a largo plazo, para el cual no tengo ninguna prisa. Preciso tiempo, reflexión, caminar y dejarme llevar por mi ritmo interior. Se trata de una serie de cincuenta poemas sobre un tema que aparece en mi escritura desde el principio: las flores, pero tratadas de una manera frontal, mucho más radical, hasta que adquieran total protagonismo. La flor es símbolo de la fugacidad de las cosas, ligada por el tallo a la tierra, mira al cielo, lo divino, lo inefable. Hay flores que hablan

por su cuenta, y otras por mi voluntad, tratando todas sobre la brevedad de la vida, lo efimero de la belleza, del placer. Flores unidas a la muerte por su corto ciclo, en busca de lo imposible.

JOSÉ MÁRMOL

LA OTREDAD SORPRENDIDA DEL POETA⁴⁸

FM | Dice José Rafael Lantigua que en tu poesía pasión y deseo conducen a “una reflexión sobre la presencia y el gozo, una reflexión sobre la materia de la dicha, sobre el camino demarcado y sobre las líneas de fondo de la realidad cotidiana”. ¿Ésta sería tu obsesión poética, la fundación de un espacio de diálogo a partir de la pasión y del deseo?

JM | Esa forma con la que José Rafael Lantigua precisa algunas consideraciones sobre mi poesía, centrándola sobre los ejes de la pasión y el deseo, teniendo, además, como marco referencial la cotidianidad, me parece bastante acertada. Se escribe siempre, sea en prosa ficticia o en versos, desde la pasión, el deseo y la nostalgia. Lo interesante en la observación que citas de Lantigua, un crítico que me merece consideración y respeto, sobre todo, porque no admite dobleces y porque su mayor compromiso es siempre con la calidad de la obra que estudia, es que se aparta del sambenito endilgado a mi poesía por la mayoría de los críticos dominicanos, a modo de arquetipo o cliché, que reduce mi escritura poética a un vínculo de fondo con la filosofía. Según esa crítica, mi poesía es eminentemente filosófica. Mientras que Lantigua se percata de su dimensión cotidiana, familiar, coloquial a veces, quiero decir, su dimensión humana, antes que mero tratamiento poético de categorías filosóficas o doctrinarias. Soledad Alvarez, poeta y crítica de admirable obra, también enfatiza en mi escritura aspectos que desbordan la reiterada preocupación por el tema filosófico. Ella destaca lo pasional, lo erótico, lo humanamente confesional y lo cotidiano, tratados siempre, eso sí, como objetos de lenguaje. Lo que admito y creo que mi propia escritura es capaz de revelar, sin mi ayuda explicativa siquiera, es la íntima relación entre el pensamiento y la palabra; es decir, la fundamentación gnoseológica y lingüística del fenómeno poético, hecho este que trasciende los linderos de una disciplina particular como lo es la filosofía.

En caso hipotético de que haya sido una grave falta para la tradición poética dominicana el acercamiento de los actos de poetizar y pensar, tal vez deba admitir alguna culpabilidad en haber impulsado en los últimos decenios, junto a precedentes y grandes poetas dominicanos como Franklin Mieses Burgos (1907-1976) y Manuel Del Cabral (1907-1999), a quienes considero maestros, las sendas del pensamiento dentro de la expresión poética. No hemos de confundir la poesía de pensamiento con lo que se conoció desde inicios del siglo XX en nuestro país como poesía

⁴⁸ José Mármol [República Dominicana, 1960]. Entrevista realizada en 1999.

metafísica, de la que son representantes Ricardo Pérez Alfonseca (1892-1950), con su poema “Oda de un yo” y el postumista Domingo Moreno Jimenes (1894-1986), con el “Poema de la hija reintegrada”.

Me incliné y fundamenté en mis ensayos una poética del pensar, que por fortuna hicieron suya otros jóvenes poetas y estudiosos literarios de mi país. La República Dominicana tuvo dos grandes poetas pensadores en el siglo XIX e inicios del siglo XX. Se trata de Salomé Ureña de Henríquez (1850-1897), madre del gran humanista de Hispanoamérica, Pedro Henríquez Ureña y de los excelsos investigadores y escritores Max y Camila, y quien fuera, también, aventajada discípula del maestro positivista puertorriqueño Eugenio María de Hostos; además, Gastón Fernando Deligne (1861-1913), insigne poeta y pensador. Mis reflexiones teóricas y mis prácticas poéticas evocaron, de algún modo, el legado de aquellos maestros.

De manera que el juicio crítico de José Rafael Lantigua, con el que inserta mi poesía pensada en el marco de la vida real y más allá de lo libresco y lo estrictamente disciplinario en términos de saber, se corresponde también con tu afirmación según la cual mi poesía es un espacio de diálogo entre la pasión, el deseo y el pensamiento, claro está, pero todos tamizados por la preeminencia del lenguaje en el hecho poético mismo. Para mí, el problema fundamental en la escritura creativa es el lenguaje. El universo de un texto poético nace y se expande infinitamente en función de su cualidad simbólica y estética. Esta condición *sine qua non* para la obra literaria no puede ser amenazada por ningún referente real ni por el mundo y la vida concretos. Estos deben ser sugeridos por el poder simbólico, por la fuerza creativa del lenguaje poético mismo.

FM | En la edición de *Lengua de paraíso y otros poemas* (1997), los textos que incluyes de un libro anterior, *Deus ex machina* (1994) son comprometidos en su estructura original, pues ya no se presentan como poemas en prosa (no están justificados, sólo hay demarcación de margen a la izquierda, como ya se había procedido en *Encuentro con las mismas otredades*). ¿Qué hay de conciencia estética en ese tu abordaje del poema en prosa?

JM | El poema en prosa (sea producto de la prosa poética o de la poesía en prosa) ha de ser visto como un estadio evolutivo superior del versolibrismo en la poesía hispanoamericana, expresión esta que en República Dominicana, y de acuerdo a las afirmaciones del crítico e investigador contemporáneo Manuel Mora Serrano, tiene lugar desde la primera década del siglo XX. Por supuesto, que la mayor influencia recibida en la poesía en prosa de habla hispana habría que situarla en

Charles Baudelaire y el simbolismo francés, y en el impacto que este movimiento producirá en las vanguardias europeas y latinoamericanas de la primera y segunda décadas del siglo XX, desde el futurismo de Marinetti, el expresionismo de Dvork y Fretzer, el primer cubismo de Apollinaire y Reverdy, el dadaísmo de Tzara y Picabia, el Surrealismo de Breton, el creacionismo de Vicente Huidobro hasta el postumismo de los dominicanos Moreno Jimenes, Andrés Avelino (1900-1974) y Rafael Augusto Zorrilla (1892-1937), surgido a inicios de los años 20 y el posterior movimiento de *La poesía sorprendida*, hacia inicios de los años 40.

En una perspectiva personal, y siguiendo los parámetros de tu pregunta, he de confesar que el descubrimiento a fines de los años 80 de las técnicas del automatismo escritural surrealista, así como la entrada en contacto con textos y autores como *Nadja*, de Breton, y *Vlía*, del poeta “sorprendido” dominicano Freddy Gatón Arce, al tiempo que *Los paraísos artificiales* de Baudelaire, y la poesía del venezolano José Antonio Ramos Sucre y del peruano Martín Adán, entre otros, me despiertan una inquietud en torno a la escritura poética en prosa, que no habría de reflejar en mi primer libro *El ojo del arúspice*, el cual data de 1984, sino posteriormente, dado que todavía estudiaba la posible evolución. Como bien señalas, no será sino hasta la publicación de textos como *La invención del día* (1989) y *Encuentro con las mismas otredades II* (1989), los que ya había concluido hacia 1987, cuando la elaboración teórica tiene ya forma de poemas concretos, o bien, se vuelve hecho poético en sí mismo y para sí mismo. En estos dos volúmenes, además, aparece una concepción diferente de la semantización de algunos signos de puntuación, en el orden gramatical, y de lectura del verso, en el orden preceptivo. Por ejemplo, el punto deja de funcionar como final de oración (o verso) para convertirse en indicador semiológico de cesura o pausa. Costó trabajo entender estas apuestas, en principio, pero, ya luego se asimilaron y aceptaron.

Mi libro *Deus ex machina* (1994) fue concebido como poesía de estructura prosada, o poesía en bloque, desde su propia génesis. Con él perseguí, en términos de estrategia poética y discursiva, contribuir a la aspiración estética general de eliminar las fronteras imaginarias entre la prosa y el verso; pero, sin inclinarme al llamado prosaísmo, sino más bien, elongando la estructura orgánica del verso mismo e imprimiéndole propiedades consideradas convencionalmente prosísticas o exclusivas de la prosa como la laboriosidad en los detalles, proposiciones entrecortadas que hacen una sintaxis coloquial, entre otras. Si notaste algún cambio estructural en la arquitectura de los poemas de este libro que se recogen luego en la antología personal *Lengua de paraíso y otros poemas* (1997), no hay tal cosa, sino simplemente, una variación accidental, quiero decir, no intencional en la disposición tipográfica de las líneas de los poemas. Sin

embargo, las propiedades y características estéticas propias de la estrategia discursiva original del texto en cuestión se mantienen, su ritmo organizacional y tensional, en términos de sentido, también, y nunca fue mi intención insinuar o plantear expresamente algún cambio o abandono de esos recursos.

FM | Dijo René Char que “la poesía se incorpora al tiempo y lo absorbe”, al paso que Paul Éluard defendía la imposibilidad de error de la imaginación y René Crevel tenía por la realidad el mismo aprecio que por un biombo. Como el poeta es un constructor de puentes entre la imaginación y la realidad, te pregunto: ¿La imaginación es madre o hija de la realidad?

JM | Dependiendo de la estrategia discursiva de un texto o un autor determinados, la realidad puede convertirse en madre o hija de la imaginación, proposición esta con la que estoy dando un giro a la intencionalidad de tu pregunta y a su orden lógico. Ha habido en la historia del arte y la literatura, desde la más remota antigüedad hasta nuestros días, corrientes estéticas que han argumentado, por un lado, la preeminencia de la naturaleza (Aristóteles, por ejemplo) y por otro lado, de la realidad (Plejanov y Lunacharsky, en este orden) sobre la imaginación y el lenguaje. La acepción de René Char que refieres me resulta interesante, por cuanto es la poesía, en cuanto que dimensión imaginaria y de lo imaginario, la que tiene, desde su perspectiva, el poder de absorción del tiempo y, consecuentemente, del espacio, vale decir, de la naturaleza y la realidad.

En la relación imaginación-realidad, para mí y cuando de hechos artísticos se trata, el protagonismo es del lenguaje, y por tanto, de la imaginación. El objetivo ulterior de una obra literaria en su relación con el mundo real ha de ser el de, como decía George Bataille, superarlo verbalmente. Entiendo que la imaginación, en el ámbito creativo, es madre de la realidad; jamás hija o reflejo, como alguna vez se ha pensado. El lenguaje poético enfrenta el desafío de enriquecer la realidad, al punto de estar en condiciones de producir una realidad nueva, distinta. En el proceso de superación verbal del mundo el arte es capaz de alumbrar un mundo nuevo. A lo que la imaginación produce cabe el adjetivo *imaginable*, y este, si la obra de arte alcanza calidad estética, poder de evocación simbólica e intuición alegórica, ha de presentarse al espectador o lector como epifanía de los linderos utópicos de la creación, de la *poiesis*, de la invención. En el arte, si a la realidad hubiese que llegar, tendría que hacerse por medio de la fantasía, es decir, de la imaginación. El arte es un medio de conocer y transformar el mundo; poco haría con simplemente reflejarlo.

FM | Estuve releyendo ese largo volumen *La poesía dominicana en el siglo XX*, de Albero Baeza Flores, donde narra detalladamente sus encuentros con innumerables poetas dominicanos. En términos de América latina, lo que me asombra allí es el pleno conocimiento que los poetas dominicanos tenían de la poesía del resto del continente, mientras ellos eran desconocidos fuera de su país. Y pienso entonces en poetas esenciales, como Domingo Moreno Jiménez, Manuel del Cabral e Freddy Gatón Arce. ¿Qué determinaba este aislamiento de la poesía dominicana en su relación continental?

JM | El aislamiento de la poesía dominicana es un hecho que también a mí me ha producido siempre mucha extrañeza. Sobre todo, porque a pesar de nuestra condición de isleños (y sobre todo, isleños a medias, por cuanto compartimos la isla con otra nación, con cultura y lengua diferentes, Haití) desde mediados del pasado siglo nuestra sociedad ha estado abierta al contacto con corrientes vivas del pensamiento en Europa, América y otras islas del Caribe. Ha habido un proceso migratorio que ha favorecido el ambiente cultural dominicano, y este hecho no pudo ser alterado siquiera por las férreas dictaduras de Ulises Heureaux (Lilís), que culmina trágicamente con el siglo XIX, y de Rafael Leonidas Trujillo Molina, quien luego de gobernar sanguinaria, brutal y antojadizamente el país por 31 años, cae abatido el 30 de mayo de 1961, justo el día en que yo cumplía un año y un mes de edad.

A pesar de su relativa pobreza, la República Dominicana llevó a cabo intercambios comerciales tempranos con naciones avanzadas del viejo continente, y por supuesto, con Estados Unidos. El comercio de mercancías posibilita el comercio de las ideas y las corrientes artísticas y de pensamiento. Impactaron con bastante arraigo, aunque relativamente tarde, en el país, corrientes de pensamiento como el positivismo y el arielismo, cuyos armazones conceptuales y de principios doctrinarios y filosóficos implicaban para Latinoamérica un tamizaje previo del pensamiento germinado en las naciones más desarrolladas. Aunque con menor incidencia, ya en la segunda década del siglo XX había pensadores y creadores dominicanos adscritos a corrientes muy en boga como el nihilismo nietzscheano y el bolchevismo; piénsese en Vicente Sánchez Lustrino y en C. Adalberto Chapuseaux, con obras que datan de inicios del siglo 20 como *Pro-Psiquis*, del primero, así como *El por qué del bolcheviquismo* y *Revolución y evolución*, del segundo. En literatura, aún en vida de Rubén Darío, ya República Dominicana contaba con un selecto grupo de poetas modernistas, que llegaron a trabar amistad con el genial nicaragüense, además de poetas de corte romanticista.

Aún así, no deja de resultar paradójico que nuestros escritores y pensadores no hayan rebasado, siquiera hoy, suficientemente, los límites espirituales de la insularidad. Tu pregunta sitúa casos como el de Domingo Moreno Jimenes, figura más destacada del postumismo, un movimiento cuyo manifiesto se publica en 1921, bajo la autoría del filósofo Andrés Avelino, y el cual, en el marco mismo de la primera ocupación norteamericana de nuestro país (1916-1924), proclamaba por la exaltación de los valores autóctonos. Aunque se discute todavía la tesis de que fuera o no un movimiento o de si existió como una postura vanguardista fértil y original, convendría referir la oposición del llamado “vedrinismo”, de Vigil Díaz (1880-1961), a quien se le considera, en discusión viva frente al mismo Moreno Jimenes, el primer vanguardista de nuestra poesía, con sus obras *Góndolas* (1912) y *Galeras de Pafos* (1920), última con la que se supone inaugura el versolibrismo y el poema en prosa en nuestras letras, entre otras obras.

Te refieres también a un poeta de dimensión continental más o menos asentada como lo es Manuel Del Cabral (1907-1999), cuyo primer libro importante *Compadre Mon* data de 1940, y quien tuvo que dar a conocer por sí mismo su producción literaria en los países del cono Sur hispanoamericano, cuando bien pudiera estar traducido a varios idiomas. Mencionas, además a Freddy Gatón Arce (1920-1994), una de las voces más altas, junto a Franklin Mieses Burgos (1907-1976), del más rico de los movimientos literarios dominicanos, el de *La poesía sorprendida*, que se da a inicios de los años 40, apelando por una poesía con el hombre universal, en oposición al localismo acusado en el manifiesto de los postumistas. Revisar la revista de *La poesía sorprendida* (1943-1947) ofrece la posibilidad de advertir lo actualizado que estaban nuestros poetas con respecto a lo que acontecía allende los mares.

Es, pues, tremendamente paradójico el hecho de que aun permaneciendo abiertos y en contacto con selectas figuras de la intelectualidad de América y Europa, y de que las obras de los más encumbrados autores iberoamericanos y de otras culturas y lenguas se leyeran, tradujeran y divulgaran en nuestro país, la difusión de nuestros creadores y escritores no se haya producido simultáneamente, muy a pesar de la incuestionable calidad de muchas de sus obras.

Todavía hoy, insisto, carecemos de una divulgación sistemática de los valores literarios dominicanos en el exterior, con todo y que prosistas como Juan Bosch (1909) y Marcio Veloz Maggiolo (1936) hayan sido recientemente traducidos al francés (lo cual debió ocurrir mucho antes para su difusión, al menos, en el Caribe francófono) y que otros autores nuestros estén siendo traducidos al inglés y estudiado en academias norteamericanas. Además, en múltiples ocasiones se han publicado

números monográficos de revistas de cierto prestigio, tanto en español como en otras lenguas, con muestras de poesía y cuento dominicanos. Pero, la sistematicidad es imprescindible para lograr eficacia en esta tarea, y ella no puede ser posible sin tres factores importantes: 1) la participación del Estado a través de su infraestructura diplomática; 2) la creación de un mercado editorial con poder de penetración internacional, y 3) interesar al mundo académico por el estudio y valoración de la literatura del Caribe hispánico, y en particular, la dominicana, ya que Puerto Rico y Cuba han tenido mejor suerte.

Por fortuna, algunas editoriales españolas se están interesando por publicar literatura dominicana. Podría citarte casos como el de Andrés L. Mateo (1946), poeta, novelista y ensayista destacado de la Promoción de Posguerra (1965), a quien en 1999 Alianza Editorial le publicó una reedición de su novela *La balada de Alfonsina Bairán*. El del crítico José Rafael Lantigua, cuya obra historiográfica *La conjura del tiempo* será prontamente reedita en Puerto Rico. La prestigiosa Colección Popular del Fondo de Cultura Económica, de México, publicó en 1999 una *Breve historia contemporánea de la República Dominicana*, de la autoría de Frank Moya Pons. La conocida editorial italiana Feltrinelli está preparando de manos del crítico y catedrático de la Universidad de Milán, Danilo Manera, una edición bilingüe de cuentos dominicanos contemporáneos, que saldrá en este año 2000, y se contempla otra de poesía contemporánea, en lengua francesa, la cual se lanzará en la III Feria Internacional del Libro Santo Domingo 2000. Una editorial española publicará próximamente una obra poética de Alexis Gómez Rosa (1950), a quien, además, la divulgación actual en el exterior de la poesía dominicana debe bastante, por sus denodados esfuerzos en este sentido. Y también en el año 2000 Bartleby Editores, de Madrid, hará una reedición de mi libro de poemas *La invención del día*. La conocida revista italiana *L'immaginazione* dedicó su número de noviembre de 1999 a cuentistas y poetas dominicanos contemporáneos, en otra iniciativa del profesor Danilo Manera. Además, el propio Danilo Manera publicará en Feltrinelli una antología del cuento dominicano, por primera vez traducido al italiano, bajo el título de *El cactus no teme al viento*. Hay otros casos de autores dominicanos que han sido llamados por importantes firmas editoriales en aras de publicar sus obras. Esto es una clara señal de que ya no sólo estamos abiertos a recibir desde el exterior, sino que, además, empezamos a llevar lo nuestro a playas literarias extranjeras.

FM | Aunque hoy poetas como Manuel del Cabral o Pedro Mir se encuentren en algunas antologías de poesía hispanoamericana (José Olivio Jiménez, Julio Ortega), raramente encontramos una evaluación

crítica de sus obras. Recorro aquí a dos ejemplos: tanto las ediciones de la Biblioteca Ayacucho (Venezuela) como la colección Archivos (UNESCO) no incluyen en su ecervo las obras de ningún poeta dominicano, aun cuando Pedro Henríquez Ureña sea un ensayista respetado internacionalmente. ¿Qué sigue determinando ese aislamiento? ¿Qué tendría que ver esto, hoy, con esa corriente de pensamiento que se conoce por “pesimismo dominicano”?

JM | No creo que el hecho de que se haya marginado internacionalmente la producción literaria dominicana, sobre todo en el orden poético, se deba a una secuela del arraigo de la corriente del “pesimismo dominicano” en nuestra cultura. Subrayo la marginación en el orden poético, pues, como tú muy bien señalas, la ensayística y la obra didáctica e investigativa de nuestro gran humanista Pedro Henríquez Ureña (1884-1946) han sido respetadas y valoradas internacionalmente. Asimismo, la obra cuentística de Juan Bosch ha sido modelo de generaciones de escritores latinoamericanos, ya que él es considerado, merecidamente, como un maestro de todos los tiempos de la narración corta de habla hispana.

El llamado “gran pesimismo dominicano” es el pensamiento generado por intelectuales de inicios del siglo XX que habían sido, discípulos unos, colaboradores otros, del maestro Eugenio María de Hostos (1839-1903), transformador en 1880 de nuestro sistema de educación. Además, esos intelectuales se habían forjado al amparo de la influencia tardía de la Ilustración europea y su visión despótica del ejercicio político. Estos resortes espirituales les hicieron ver en el atraso y la pobreza de los dominicanos de inicios del siglo XX un hecho derivado de un sentimiento de infravaloración propia, en términos ontológicos y culturales, y de inviabilidad política de la nación y el Estado, en términos políticos, en cuyas causas incidían aspectos étnicos (demasiada sangre africana) y de alimentación, entre otros relacionados con supuestas costumbres inferiores del pueblo dominicano y barreras de carácter ecológico. De ahí que pensarán en la inmigración europea como única fuente para impulsar el crecimiento económico, cultural y social del país, a pesar de que algunos se opusieron a la primera ocupación norteamericana de nuestro suelo. Antes que ingratitud, alienación o falta de amor por la patria lo que bullía en el pensamiento de estos hombres era el apego a la cientificidad de su análisis frente a una nación extremadamente pobre, casi analfabeta y con un grado extremo de inmadurez o inexistencia de instituciones jurídico-políticas. Entre esos pensadores destacan los discípulos directos de Hostos como Américo Lugo (1870-1952), Emiliano Tejera (1841-1923), José Ramón López (1866-1922) y Francisco José Peynado (1861-1933). A estos

se suman otros intelectuales pesimistas como Francisco Gregorio Billini (1844-1898) y Federico García Godoy (1857-1924), entre otros.

Tanto Manuel del Cabral como Pedro Mir son, para mí, poetas muy representativos de la calidad estética y hondura de pensamiento de nuestra poesía, y está muy bien que se les antologue, pese a que hay otros poetas de igual valía que se han ignorado sistemáticamente. Insisto, no obstante, en creer que no haber incluido poetas dominicanos fundamentales en antologías representativas de la poesía hispanoamericana contemporánea, o del siglo XX, es un craso y muy lamentable error por parte de los antologistas, generado, las más de las veces, por falta de información, a veces desinterés y otras veces, por simple ignorancia. No se podría jamás antologar apropiada y objetivamente la poesía latinoamericana excluyendo la poesía del Caribe hispánico; y este último quedaría incompleto si solo se pensase en Cuba y Puerto Rico, cuando República Dominicana es parte integral de esa gran literatura escrita a lo largo de varios siglos en las tres mayores de las Antillas caribeñas.

FM | A propósito de todo esto, me gustaría que me hablaras sobre lo que me parece una profunda falta de autoestima, posiblemente la característica deflagradora del perfil dominicano. Pienso en el caso de Vigil Díaz y sus *jitanjáforas* escritas antes que Mariano Brull. También cabe recordar aquí otras circunstancias. El venezolano Simón Rodríguez, o el ecuatoriano Hugo Mayo y el panameño Rogelio Sinán, por ejemplo, anticiparon triunfos estéticos sin que jamás hayan sido reconocidos. No basta descubrir la tierra, hay que anotarla en el registro civil.

JM | De veras que, a mi ver, no se trata de falta de auto-estima, como señalas. No. Se trata, más bien, de una falta de visión proyectiva y prospectiva que, en términos ontológicos y geográficos, antes que epistemológicos o psicológicos, tiene que ver con nuestra condición de isla, con nuestra insularidad geográfica, que a veces, se equipara a una insularidad mental. Nuestro excelso músico, investigador y poeta Manuel Rueda (1921-1999), creador del vanguardista movimiento Pluralista, en 1975, sostiene en su ensayo introductorio a la obra *Dos siglos de literatura dominicana, poesía* (Vol. I, 1996) que, en efecto, con anterioridad al cubano Mariano Brull, el dominicano Vigil Díaz (1880-1961), fundador de la postura estética del vedrinismo, había ya ensayado ampliamente las técnicas de las “jitanjáforas”, llamadas así por el gran humanista mexicano Alfonso Reyes. Asimismo, Max Henríquez Ureña (1895-1968), por otra parte, dejó constancia de la precedencia de los “aponemas”, basados en giros idiomáticos todavía más abstractos, propios del único discípulo

tardío de Vigil Díaz, el también dominicano Zacarías Espinal (1901-1933). Estos autores crearon temprana consciencia en nuestro país, de que el problema central de la escritura poética es el lenguaje, por lo que habría de procurarse una cada vez mayor libertad verbal en la creación y un vivo contacto con las corrientes literarias universales. Algunos investigadores, entre ellos Rueda, atribuyen a Vigil Díaz la introducción del versolibrismo en la tradición poética dominicana, sobre todo, con su obra de 1921 *Galerías de Pafos*. Pero, otros autores, como, por ejemplo, Manuel Mora Serrano (1933), defienden la preeminencia del postumismo, cuyo manifiesto literario se publica en 1921, sobre el vedrinismo, atribuyendo, además, al postumista por excelencia, Domingo Moreno Jimenes (1894-1979), la introducción del verso libre en la poesía dominicana., con todo y que se aferraba a un localismo extremo y renunciaba a la herencia de la tradición literaria occidental. Esta suerte de gigantomaquia poética, esta lucha conceptual entre vedrinistas y postumistas, que tiene lugar a inicios de los años 20, sentará las bases de la bifurcación de la poesía dominicana posterior, remarcando la oposición entre vanguardismo y tradicionalismo, entre poesía preocupada por el lenguaje y poesía preocupada por los contenidos ideológicos de éste. Esta pugna estética tiene lugar en momentos en que la poesía de Latinoamérica presentaba una efervescencia similar. Luego, no estábamos fuera de contexto o desfasados. Lo que ha hecho falta es trazar una visión arqueológica, o bien, una acepción de escorzo, que permita ver nuestra evolución poética en el contexto de la literatura de habla hispana más allá de las fronteras geográficas de la media isla y de la misma región del Caribe hispánico. Este necesario proceso de contextualización de nuestra producción literaria ya empieza a germinar, y espero que prontamente podamos ver sus frutos. No se trata, pues, de falta de autoestima, sino de una ceguera de prognosis, que descansa en nuestra crítica literaria y, como decía Ortega y Gasset, una ausencia de sentido de futurición.

FM | Leí una entrevista con Alexis Gómez-Rosa, donde dice que los escritores dominicanos actuales perdieron “la necesaria curiosidad por lo que pasa al otro lado del charco”. Hallé interesante que su comentario viniese seguido de ejemplificaciones: “lo que se produce aquí en la isla está muy lejos de la sensibilidad que mueve Néstor Perlongher, Osvaldo Lamborghini y Arturo Carrera” y entonces cita otros nombres: David Huerta, Gerardo Deniz, Coral Bracho, Mirko Lauer, Enrique Verástegui, Paulo Leminski, Andrés Sánchez Robayna, hasta concluir: “siempre he creído que los escritores dominicanos son los enemigos número uno de la literatura dominicana”. Me extiendo porque concuerdo parcialmente con lo que dice Gómez-Rosa; o sea, disiento de él cuando cita una lista caótica,

una mezcla de generaciones y cualidades. Propongo que dejemos afuera al catalán Robayna (un buen poeta) y al brasileño Leminski (mediocre), restringiéndonos al universo hispanoamericano. Si pensamos en el barroquismo desgastado de una corriente equívoca denominada por Néstor Perlongher “neobarroso”, en verdad una obsesión por una escritura dificultosa –lo que no la relaciona con la complejidad estructural natural del barroco propio de un Lezama Lima–, especie de callejón sin salida donde fueron a dar poetas como los peruanos Lauer y Verástegui, de toda esa lista de Gómez-Rosa no vería poesía consistente salvo en la obra de Gerardo Deniz. Y me parece que el *encantamiento* de Gómez-Rosa es lo mismo que veo en otras partes, o sea, una obsesión por lo nuevo a cualquier costo. ¿Qué piensas de todo esto?

JM | Comparto, en lo general, tu criterio. La tendencia “neobarrosa”, de notable ascendencia en la poesía de habla hispana escrita en Estados Unidos durante los últimos decenios, la veo reducida, muchas veces, a una suerte de idiolecto, de personalísima experiencia de lenguaje que inflaciona el rasgo léxico de la lengua, hasta convertirse en una obsesiva erudición de diccionario, un galimatías con cierta clave lexical. La untuosidad de su barro no llega al barroquismo. Es una poesía sin poesía, sin aliento verbal.

Con Alexis Gómez Rosa (1950), una de las más representativas figuras de lo que se conoce en República Dominicana como Poesía de Posguerra, es decir, de luego de la guerra civil de 1965, ocurre un fenómeno harto interesante. En un momento generacional en que la poesía de nuestro país asume el compromiso ideológico-político y su consecuente empobrecimiento estético e idiomático, entre 1960 y 1980, Gómez Rosa constituye una excepción, debido a que aun circunscrito a los cánones de la literatura de compromiso social, sobresale en su praxis poética su interés por el lenguaje, por encontrar nuevos giros formales, por explorar la dimensión física de la palabra (concretismo), entre otras preocupaciones formales. De hecho, él y Luis Manuel Ledesma son los únicos jóvenes poetas que se adhieren, aun fuera en forma efímera, al pluralismo de Manuel Rueda, que en 1975 planteó una poesía de escritura y lectura múltiples, con apoyo en la perspectiva concretista del Grupo Noigandres de Brasil, surgido a inicios de los años 50, y la personal introducción del pentagrama musical en la escritura de bloque, entre otros recursos visuales. Esta actitud estética de Gómez Rosa se irá afianzando conforme crece y evoluciona su propia obra poética, que abarca numerosos y reconocidos títulos. A ello se agrega su particular experiencia de hombre que vive viajando constantemente de la media isla a New York, y viceversa. Él es el prototipo del emigrante *in via*.

Con todo aquello, más su profundo interés por la poesía actual de habla hispana en cualquier lugar del mundo, no me extraña, pues, que Gómez Rosa favorezca, en cierta forma, la concepción y la escritura poéticas del “neobarroso”, amén de que exalte, con sobrada razón que comparto, las obras de autores como David Huerta, Gerardo Deniz, Coral Bracho, Octavio Armand y Mirko Lauer, entre otros. Sin embargo, rechazo la idea de que la tendencia neobarrosa, en sentido estricto, pudiera modelar algo interesante para la tradición poética dominicana, aun para su poesía actual, que sí ha estado en contacto con el pulso y la sensibilidad de movimientos de vanguardia y con lo más granado de lo que ocurre allende los mares, tanto de América como de Europa y hasta del Oriente. El propio Alexis Gómez Rosa, con obras como *High Q* (1985), primera que trabaja la fórmula oriental del haiku en nuestra poesía, entre otras, ha impreso una huella de particular vanguardismo en la poesía dominicana, sin nada que envidiar a otras vanguardias latinoamericanas. En cambio, un joven poeta dominicano radicado en New York, León Félix Batista (1964), con obras como *Negro eterno* (1996) y *Vicio* (1999), podría estar más cerca del neobarroso que algunos de los demás poetas hispanos que allí se asumen según esas premisas vanguardistas. Espero, muy personalmente, que Batista haya agotado ya su interés en ese magma poético del barro, cuyas probabilidades de agotamiento efímero en los dinteles léxicos del castellano son más previsibles que sus perspectivas de diversificación y desarrollo.

Creo, contigo, Floriano, que, en el neobarroso, al menos, el que he alcanzado conocer, hay apenas una obsesión por lo nuevo, como bien subrayas, “a cualquier costo”, incluso, el de la poesía misma.

FM | En tu *Ética del poeta* dices que “*La poesía sorprendida* y los llamados Independientes del 40 constituyen el más variado y decisivo aporte al proceso de enriquecimiento de nuestra tradición poética”. Me gustaría saber sobre qué base se apoya esta afirmación tuya. Tal vez pudieses hablar aquí, hasta por contraste, de esa “manía ideológica” de la poesía dominicana.

JM | La de inicios de los años 40 es, para mí, la etapa más rica y fértil de la producción poética dominicana. Tendría que recurrir, para ser explícito, a mi hipótesis de trabajo acerca de la bifurcación tendenciada de las estéticas mayores de la poesía dominicana en el siglo XX. En primer lugar, tendríamos la postura vedrinista, que con Vigil Díaz apuesta a una escritura centrada en la problemática del lenguaje, en el experimentalismo verbal, en el poema como juego lingüístico y estético. En segundo lugar, tendríamos la postura postumista, con Domingo Moreno Jimenes como

principal poeta, y Andrés Avelino como figura pensante. La obra de Vigil Díaz madura desde la primera y segunda décadas del siglo XX; los postumistas lanzan su manifiesto en 1921, en el marco de la primera ocupación norteamericana de nuestro país que duró de 1916 a 1924. Los postumistas apuestan por una poética que exalte los valores nacionales, en rechazo a posturas universalistas, y su manejo del lenguaje apela menos al experimentalismo verbal o al esteticismo. De ahí la doble vertiente en la poesía posterior dominicana. En los años 40, con los poetas independientes, es decir, no agrupados bajo escuela o manifiesto, y con el movimiento de La Poesía Sorprendida, tiene la lugar la conjugación de la más profunda e importante poesía social dominicana (que rescata, pues, aunque sin adscribirse a su manifiesto, rasgos esenciales del postuismo) con la más revolucionaria, en términos de apertura del lenguaje poético, concepción y praxis de la poesía (que implica una ruptura que se reinserta, también a grandes rasgos, en la postura vedrinista o manierista, si se quiere).

Entre los poetas independientes del 40 figuran voces como las de Héctor Incháustegui Cabral (1912-1979), Manuel del Cabral (1907-1999), Tomás Hernández Franco (1904-1952) y Pedro Mir (1913), entre otros. Entre las más señeras voces de La Poesía Sorprendida figuran Rafael Américo Henríquez (1899-1968), Franklin Mieses Burgos (1907-1976), Freddy Gatón Arce (1920-1994), Antonio Fernández Spencer (1922-1995), Aída Cartagena Portalatín (1918-1994), Mariano Lebrón Saviñón (1922) y Manuel Rueda (1921-1999), para sólo citar algunos. Recordemos que las primeras obras de estos autores y la conformación de sus planteamientos estéticos tienen lugar bajo la llamada “era de Trujillo”, sanguinaria y espantosa dictadura que se extendió desde 1930 a 1961. Concomitantemente con el apogeo de La Poesía Sorprendida y los Independientes del 40 en República Dominicana tenía lugar la fértil explosión del grupo *Orígenes* en Cuba.

A este nutrido grupo de poetas seguirán generaciones como la del 48, que vive las atrocidades de la decadencia del trujillato, la del 60 y la Poesía de Posguerra (confrontación cívico-militar de abril de 1965), cuyos representantes, debido a las coyunturas económico-políticas y jurídicas por que atravesaba el país, se sintieron proclives al ejercicio de una escritura de compromiso, más que social, ideológico y partidario. El fenómeno que defines como “manía ideológica” tendría lugar, aunque no en todos los autores, más bien en este período. Será, entonces, la Generación de los 80 la que romperá con la tendencia sociologizante y con las estrecheces ideológico-partidarias de la poesía dominicana, asumiendo en las estructuras del lenguaje y en la concepción estética actitudes de radical ruptura respecto de la tradición adocenante, con lo que, consecuentemente, mostrará un mayor interés por los maestros de La

Poesía Sorprendida y por el pluralismo de Manuel Rueda, entre otras posturas vanguardistas criollas y universales, que por la poesía de contenido social e ideológico y la herencia postumista.

De todas formas, y para concluir, con una revisión aun sea superficial de la historia de la poesía dominicana del siglo XX, quedaría clarísimo que su período más fértil tiene lugar antes y durante el decenio del 40.

VILMA TAPIA ANAYA

UNA MESA PARA EL DIÁLOGO⁴⁹

FM | Al comentar la poesía de Vilma Tapia Anaya, Elena Ferrufino Coqueugniot observa que esta poeta “nos compromete con una búsqueda que, en definitiva, unifica tanto como separa”. Inicio nuestra conversación con una pregunta que habitualmente hago: ¿Qué es lo que busca la poesía a través de la voz de Vilma Tapia Anaya?

VTA | Qué bonita forma de plantear este problema. ¿Qué busca la poesía a través de mi voz? Tal vez un poco de luz para mi mirada. Cuando la poesía me llama pienso mejor mis emociones, pienso mejor mis sentimientos, mis percepciones, mi experiencia del vivir. Pienso mejor a los otros, al mundo, al más allá del mundo. Este pensar mejor no es más que un pensar con cuidado. Y desde ahí digo, trabajo días y noches para que la poesía halle.

FM | Según la crítica, tienes una afinidad con Whitman, tanto en la tesitura de su canto lírico como en la búsqueda de un territorio de convivencia entre poesía y lector. Ya me dirás si estás de acuerdo con esto, pero también me gustaría saber cómo te relacionas con la tradición lírica de tu propio país y de Hispanoamérica como un todo.

VTA | Creo que las construcciones poéticas desbordan los límites territoriales. Es claro que hay una red de relaciones con todo lo que se ha leído, y vivir la misma lengua es un dato fundamental, pero yo no podría distinguir en el tejido de mi escritura cuáles son los segmentos de relación con la tradición poética boliviana o hispanoamericana. Lo mismo me pasa con Whitman, si lo he amado, ojalá esté incorporado a mi voz, y he amado a tantos...

FM | ¿Entiendes, entonces, a Cerruto y a Sáenz como antípodas y referencias máximas dentro de la vanguardia boliviana? ¿Cómo situar allí figuras como Gustavo Medinacelli, Julio de la Vega y Edmundo Camargo? ¿Qué significación poseen, para las generaciones actuales, tanto la revista *Vertical*, que dirigió Sáenz, como el grupo Gesta Bárbara?

VTA | Debo confesarte que muy pocas veces me aproximo a la poesía

⁴⁹ Vilma Tapia Anaya [Bolivia, 1960]. Entrevista realizada en 2006.

desde una lectura crítica o diseccionadora. Jaimes Freyre, Tamayo, Reynolds y Guerra. Cerruto, Medinacelli y Ávila Jiménez. Julio de la Vega y el grupo Gesta Bárbara, que albergó en su seno diferentes expresiones tonales. Borda. Camargo. Sáenz. Puedo distinguir más o menos de esta manera las líneas de tendencia de los clásicos bolivianos. De la grandilocuencia y la sonoridad excesiva del modernismo, se pasó a una unificación más sobria del contenido y de la forma, hubo un giro hacia adentro, de muy buen gusto y alta necesidad, a mi parecer. No hay mucho que me emocione en el modernismo boliviano. Encuentro que Arturo Borda, Edmundo Camargo y Jaime Sáenz hicieron caminos solitarios, modo de trabajar que desde entonces es recurrente en la poesía boliviana. Verás que aquí disiento con la opinión de algunas lecturas críticas, que encuentran en la obra de Sáenz gran influencia de Borda. Yo creo que la amistad que hubo entre ellos marcó a Sáenz experiencialmente, pero no escrituralmente. Y lo mismo sucede con los discípulos de Sáenz. Sáenz fue un maestro en las artes que tienen que ver con el despertar del espíritu poético, y muchos, de los que lo conocieron, mantienen vivo ese aliento, pero en la consecución final de las escrituras, tampoco reconozco una influencia constante. Y quizá sea lo que habitualmente sucede cuando no se apuesta por los “ismos”. Todos cargamos con un poco del resto y ahí queda.

FM | Eduardo Mitre, en *El árbol y la piedra* (1988), observa que “la aventura de la llamada poesía de vanguardia tiene en la literatura boliviana una manifestación tardía”. Es curioso que muchos críticos hagan una evaluación similar acerca del Surrealismo en diversos países latinoamericanos, cosa que para mí no corresponde, de hecho, a la realidad. Entiendo que “tardío” nunca es una aproximación de un tema en sí, si no antes un tipo de relación que se establece con él. ¿Estás de acuerdo?

VTA | Estoy completamente de acuerdo contigo. Las construcciones estéticas que se adhieren a una tendencia colectiva devienen de las redes de subjetividad en las que se está interactuando, redes que se tejen en relación con el tiempo y con las opciones estéticas del propio territorio. La misma libertad se cumple en las construcciones que protegen su fuerza estética individual de la heteronomía, las relaciones que se establezcan en el proceso de hacer la obra pueden ser arbitrarias, pueden estar sujetas exclusivamente a la estructura del poeta y no a la estructura del país del poeta.

FM | ¿Existe el riesgo de que la poesía de Vilma Tapia, en gran parte por ser una voz femenina que se funda y se expande a partir del diálogo

con el cuerpo, con el erotismo, sea percibida, limitadamente, como una insurgencia contra ese “señorío masculino” a que se refiere Blanca Wiethüchter?

VTA | Sí, hay ese terrible peligro. Y no hay nada que yo pueda hacer al respecto. Es cierto que mi voz no es otra que la de mi estructura y, por tanto, es una voz de mujer, pero mis preguntas por el cuerpo y por lo erótico son preguntas por lo humano desde lo humano. El cuerpo desnudo que se tiende en mi escritura es el cuerpo que necesito escudriñar y entender. Es el cuerpo que es la manifestación más expuesta de lo humano y, paradójicamente, la manifestación más oculta, la menos aprehensible.

FM | ¿De qué manera percibes, en tu poesía, aquella “filiación místico-erótica” que evoca Eduardo Mitre?

VTA | Si mi poesía me permite reflexionar, pensar, su filiación con lo místico y con lo erótico deviene de mi preocupación por lo humano vasto y complejo. Creo que en ambos ámbitos de experiencia y de pensamiento lo que se realiza es nuestra tendencia hacia la expansión. Ya sea que el espíritu, la inteligencia, el cuerpo se sumerjan en la experiencia erótica o ya sea que el espíritu, la inteligencia, el cuerpo se sumerjan en la experiencia mística, el movimiento deviene de nuestra necesidad de trascendencia. Creo que si pudiésemos comprender la complejidad de lo erótico podríamos develar algún fundamento del misterio que es para nosotros mismos nuestra condición de existencia. En este momento de mi vida se me ha dado por querer creer que nuestras necesidades más puras devienen de una sola: la de re-unirnos con lo infinito. El anhelo por la fusión/disolución –que seguramente es la tensión más alta de la experiencia erótica– ya no se corresponde con lo fragmentado, con nuestra naturaleza biológica, es un impulso de nuestra naturaleza trascendente, oceánica.

FM | ¿Cómo sopesar, en el contexto de la cultura boliviana, tu experiencia editorial respecto al suplemento que se llamaba *El Pabellón del Vacío*?

VTA | Hacer *El Pabellón del Vacío* fue una de las más importantes experiencias que tuve en mi relación con la literatura. La pasión con la que mi amigo Gary Daher Canedo vive la literatura me fue contagiada. Hicimos de los procesos de elaboración de cada número unos espacios cerrados de complicidad al interior de los cuales casi podíamos levitar. La elección de los textos, de las imágenes, la diagramación, todo comportaba la emoción

de cuando se prepara un regalo. Éramos tres: Gary Daher Canedo, Álvaro Antezana y yo. Los tres empezamos a buscar en nuestros archivos todo lo que habíamos marcado con rojo. Álvaro Antezana, poeta, es además uno de los mejores cuenta cuentos que conozco, empezó a rescatar de su memoria las películas que marcó con rojo, escucharlo narrar era una de nuestras principales actividades editoriales, aunque nada de lo dicho apareciera en las impresiones. ¿Y cómo se relacionó esa experiencia con el contexto de la cultura boliviana? Estábamos, como todo el tiempo, siendo parte de ella, siendo parte de las conversaciones que la constituyen.

FM | Es casi cierto que, si se indagara en alguna ocasión, difícilmente un poeta brasileño sabría al menos citar a un poeta boliviano. Está claro que lo contrario no se verifica. Con esto quiero decir que nuestro desconocimiento no es mutuo, aun cuando no defienda que la reciprocidad, si es que hubiese, sería aceptable. Lo que afirmo es que el Brasil jamás hizo un único esfuerzo en el sentido de integrarse a América latina. Me gustaría mucho saber cómo ustedes, dos poetas bolivianos, ven este tema. Además de esto, pediría que hablen de eventuales reciprocidades entre Bolivia y los demás países hispanoamericanos.

VTA | Creo que al hablar de Brasil y Bolivia estamos hablando de dos países que se distinguen del resto de Latinoamérica por sus peculiaridades. Tú abordas este fenómeno desde la explicación que encontraste: Brasil jamás hizo el esfuerzo de integrarse a América latina (¿comprendí bien?)... Es el peso de la lengua, pienso. Yo me explicaba este fenómeno desde la mediterraneidad de Bolivia. Pero, lo cierto es que algo nuevo está sucediendo. Sin lugar a dudas, en el mundo de hoy las fronteras están cada vez más endebles. Ojalá esto sirva para que las redes de conversación y de intercambio de subjetividades se extiendan y los poetas bolivianos, los poetas brasileños y los poetas del mundo podamos empezar a escuchar más fluidamente las resonancias existentes entre unas y otras poéticas.

FM | Supongo que el ensayo de Oscar Rivera-Rodas sobre Jaime Sáenz, publicado en los Estados Unidos en aquella edición especial de la revista *Inti* de 1984, ha ayudado a divulgar su poesía en ese país. Creo que poetas como Tamayo y Jaimes Freyre también tuvieron una difusión continental. En España vivió la mayor parte de su vida otro boliviano, Pedro Shimose. Su presencia allí, en el Instituto Iberoamericano de Cultura, ¿facilitó, de alguna manera, el acceso de la literatura boliviana en Europa? ¿De qué manera nosotros mismos, los poetas, que siempre reclamamos por este aislamiento de la cultura entre nuestros países y por la transmisión de esa

cultura hacia otros lugares del mundo, estamos contribuyendo precisamente en el sentido de mantener esta condición?

VTA | Las relaciones con Estados Unidos y con Europa siguieron procesos diferentes. La introducción de la literatura boliviana a Estados Unidos se dio, sobre todo, en el ámbito académico, debido a que algunos escritores y críticos bolivianos optaron por establecerse en ese país y participar de la academia: seguramente además del trabajo de Oscar Rivera Rodas, Leonardo García Pabón y Elizabeth Monasterios Pérez fueron quienes realizaron el trabajo más sistemático y profundo de divulgación de la obra de Jaime Sáenz. En cambio, la incursión en Europa se dio a través del mundo editorial, con dos nombres: Pedro Shimose y Eduardo Mitre. Y, muy recientemente, se están abriendo espacios en torno a la revitalización de los territorios lingüísticos, en muchos países europeos se están institucionalizando los encuentros de poetas de lengua española, espacios a los que los bolivianos somos convocados.

Pensando en tu segunda pregunta, quizá los poetas sean los seres más ensimismados que pisan la tierra. ¿Qué se les podría pedir? Tal vez debiéramos depositar nuestra esperanza en los críticos o, mejor, en las casas editoriales, en las casas culturales, en las embajadas... y, cómo no, en los excepcionales poetas no ensimismados.

FM | ¿Olvidamos algo?

VTA | Agradecer el trabajo de los excepcionales poetas no ensimismados. Agradecer al poeta que puede, además, construir una mesa para el diálogo.

GONZALO MÁRQUEZ CRISTO

CORRESPONDENCIAS ENTRE POESÍA Y ACCIÓN⁵⁰

FM | De todos los poetas de tu generación, en ti encuentro el mejor ejemplo e una poesía que se propone un salto al abismo. O sea, una poesía que no sólo es un embate contra las palabras y los conceptos enrolados a su alrededor, sino también más, mucho más, una poesía que busca una nueva fuente de vértigo, una poesía del asombro ante la existencia humana. ¿De dónde viene esa fuente de abismos?

GMC | Así como Zarathustra es un perseguidor de cimas, a mi poesía como a la de varios autores de este siglo nos ha quedado la opción, quizá más humana –para decirlo con palabras de Octavio Paz–, de *danzar sobre el abismo*, de entregarnos a su vértigo fundador, a su intensa experiencia donde crece la mirada. Todos los actos importantes del hombre pasan por el túnel del miedo (me refiero al amor, al misticismo, al arte y a todas sus búsquedas utópicas), y pienso como Perse que, así como la ciencia busca en el día, el poeta es quien indaga en la noche, en esa insaciable fuente de sombras, de temores. Creo que detrás de toda experiencia de los límites siempre acecha la muerte, que nos define, que sabe nuestro rostro verdadero, que nos pone en la boca una palabra, un nombre –si tenemos suerte–, que nos resume, que nos explica. Sobre decir que mi condición de colombiano hace un agregado de violencia a mi mirada, porque en esta convivencia tan estrecha con el horror podríamos decir con René Char –cito de memoria–: *cuando la muerte es más violenta la vida está mejor definida*. Y querer responder la pregunta de la muerte, intentar actualizar las interrogaciones primigenias, esenciales del ser humano, quizá sea a veces vislumbrar entre temblores, hacer un brindis por el miedo, asistir a la fiesta del abismo...

FM | Toda poesía es el sumo de inquietudes y afinidades. En tu caso, percibo un particular interés por poetas como René Char y Roberto Juarroz. No propiamente por el tratamiento del lenguaje, sino antes por aquella correspondencia entre poesía y acción formulada por ambos. ¿Qué percibes que es la poesía que escribes?

GMC | El escritor chileno José Donoso hace quince años durante su efímero paso por Bogotá sentenció: *querer ser original es querer ser mediocre*. Eso desde luego es un tributo a la tradición, a la literatura con sus grandes maestros y a las afinidades y coincidencias que tenemos con nuestros

⁵⁰ Gonzalo Márquez Cristo [Colombia, 1963-2016]. Entrevista realizada en 1999.

queridos antecesores. Se ha dicho que la literatura parte más de la literatura que de la experiencia personal del escritor y que la mayoría de los libros fallidos lo son porque su autor no supo abolir las referencias con su propia realidad, no logró realizar el distanciamiento con su experiencia interior. Se ha dicho que si un personaje habla como una persona real no tendría eficacia y que el ejercicio de la literatura es como aprender otro idioma y esto parece claro cuando se ha leído a Mallarmé o a Valéry, y a poetas intertextuales como a Eliot y Pound donde son más importantes las referencias a las literaturas anteriores y el *ensamblaje* que han realizado a partir de allí que lo que ellos mismos han venido a decir. Sin embargo, tú hablas específicamente de René Char y Roberto Juarroz que son dos poetas que siempre me han deslumbrado. En ambos, encuentro a la palabra poética convertida en un afilado signo, en indagación filosófica, en reflexión, en riqueza prismática, en agregado al pensamiento del hombre. Quizá Char sea un poeta que proviene más de la imagen y de la riqueza de lo ambiguo mientras Juarroz sea más de la transparencia de la idea, de su fascinante juego poético; pero ambos creyeron en la correspondencia entre poesía y acción como lo hizo Rimbaud. Cuando la poesía se aventura al fulgor de la imagen primitiva, a esa indisoluble identidad que existía para el hombre primitivo entre palabra y objeto, y así pretende cautivar las preguntas esenciales del hombre que al parecer nunca tienen respuesta, se torna profecía, horizonte, brújula interior... Yo creo en una poesía de las profundidades, del ser, del tiempo, que intente traducir la muerte... Y en cuanto a tu pregunta sobre *qué percibo ser en mi poesía* sospecho que estoy demasiado involucrado para responder y para decírtelo con eficacia, primero tendría que someterme a la abolición del yo que promulgaba Buda, el Iluminado, y empezar por comprender un mundo con seis puntos cardinales: norte, sur, este, oeste, arriba y abajo, para poder realizar la disolución de mi identidad. Y es cierto, mientras en Occidente hablemos de cuatro puntos cardinales sólo podremos llegar con certidumbre a Disneylandia, pero nunca al Nirvana, al silencio, a la libertad o al amor.

FM | ¿Cómo se explica el puente entre *Apocalipsis de la rosa* (1990) y *El tempestario y otros relatos* (1998), toda vez que la narrativa predomina sobre este último, lo que no ocurría en el intermedio *Ritual de títeres* (1992), que se definiría mejor como poemas en prosa?

GMC | En *Apocalipsis de la rosa*, editado por primera vez hace casi once años, me sumergí en el *bacheloriano* tiempo vertical del poema, en su incesante y múltiple fuente de asombros, y creo que este espacio literario es verdaderamente mi elemento. *Ritual de títeres*, mi segundo libro, es una experimentación antinarrativa, en la cual cada vez que se asume un

capítulo el acontecimiento ya ha ocurrido y sólo queda la sensación y la reflexión. Es una sistemática indagación en la imagen poética y en la idea, y jamás en sus doscientas páginas, se tiene la intención de narrar o de describir, y como tú lo has dicho podría ser realmente un poema novelado. Es la negación del personaje para imponer la supremacía del hallazgo poético y filosófico. Y por último *El tempestario y otros relatos*, es una exploración decididamente más narrativa, pero quizá se parece más al espacio de lo fotográfico o de lo pictórico, y todos sus argumentos muchas veces dentro del universo de lo fantástico están habitados por silencios, matices, sueños, imágenes y reflexiones que fluyen de mi más vivido espacio poético. Y para ser más explícitos, aunque todas las ficciones de *El tempestario* habiten el tiempo horizontal inherente a la narración, están pervertidas, desviadas, subyugadas por una escritura proveniente de la poesía. De todas formas, creo que escribir –sin importar el género literario elegido– cuento, novela, ensayo..., es la más extraña forma de la soledad, de la ausencia, y la más inútil tentativa de conocer la muerte, y eso condiciona toda mi literatura.

FM | Hay unos versos en *Apocalipsis de la rosa* que destaco: “el regreso / es apenas el sueño de los ríos”. ¿Qué tiene esa afirmación de contrastante con tu busca de registro de voces poéticas esenciales para la comprensión de nuestro tiempo (me refiero a tus entrevistas)?

GMC | El regreso es la comprobación de que el devenir es incesante y que la no-presencia puede delatar en una ciudad o en un rostro algunos signos alterados... Y de ésta forma la única opción de continuar en el espacio de nuestros amigos o de nuestros amores es convirtiéndonos todos en Heráclitos capaces de nadar al mismo ritmo de la corriente. Es permanecer en la misma agua a fuerza de correr a idéntica velocidad... En cuanto a mi obstinada búsqueda por entrevistar autores capaces de develarnos con sus reflexiones el tiempo en que nos deslizamos, experiencia que es más un viaje que un retorno y es quizá una complicidad interior de nuestro extravío, la entiendo como un homenaje a todos aquellos que han forjado nuestra geografía sensible, a quienes han creído que aún el lenguaje logra hacernos libres y que la palabra puede guiarnos como la lámpara de Diógenes a una voz que a veces puede salvarnos.

FM | Quiero que me hables de esa aventura de los viajes en busca de entrevistas. He entrevistado a través de cartas y prefiero el distanciamiento justamente porque permite una profundización de ideas. Sin embargo, tú has realizado algunas entrevistas (Octavio Paz, Juan García Ponce, Cioran, Salvador Elizondo, Carlos Fuentes, Oswaldo

Guayasamín...) que no se habrían dado de la misma manera si no hubieras estado allí.

GMC | Mi encuentro con Cioran en París es una experiencia esencial en mi vida. Después de haber recibido una carta –ante mi perplejidad–, donde el consagrado filósofo rumano se sumaba al proyecto de nuestra revista con un texto inédito, estar en su buhardilla de la rue de l’Odeón, rebasaba mis expectativas. Este niño escatológico, este insobornable espíritu irónico, este teólogo de la desesperación, resultó ser un hombre de luz, habitado por una incorruptible felicidad, y por una ternura y una lúdica embriagadora. Durante casi dos horas reímos de su obstinada decisión de calumniar al universo. Esta entrevista esencial que ha aparecido publicada en cuatro países y en tres idiomas se titula: *Adiós y mucha ironía*.

Octavio Paz, por un extraño artilugio del azar, nos recibió en su apartamento de la Reforma en México DF, dos días antes de cumplir sus ochenta años. Y este hombre con su cabeza de tótem precolombino desplegó su incansable lucidez hablando del tiempo, de la poesía, de la necesidad de legalizar la droga, y nos mostró su acuciosa imaginación y capacidad reflexiva para debatir los problemas del pensamiento y hacer frente a esa equivocación que han denominado historia.

Juan García Ponce, el gran novelista mexicano, víctima de una parálisis degenerativa que en octubre de 1993 –en el momento de la entrevista– ya le estaba ganando la lengua, nos mantuvo en vilo durante más de una hora en la cual festejamos su tema preferido: el erotismo. Salvador Elizondo debajo de un árbol en su casa en Coyoacán en México lamentó que ya no prohibieran los libros para leerlos con mayor avidez y nos mostró en un acuario esos peces casi míticos llamados ajolotes que el mismo Julio Cortázar había incluido en uno de sus más famosos relatos. Oswaldo Guayasamín en su estudio de Quito cuando íbamos a fotografiarlo retiraba de la mesa los paquetes de cigarrillos diciendo que no quería aparecer retratado al lado de lo único que le debía a los gringos: su tabaco rubio... Bueno, pienso en Juarroz, en Olga Orozco, en Roger Munier, en el gran poeta portugués António Ramos Rosa, en los venezolanos: Eugenio Montejo, Silva Estrada y en el pintor Jacobo Borges, y en otros extraordinarios artistas que hemos entrevistado para nuestra revista *Común Presencia*, y que nos han dado la certidumbre de nuestra universal, incorregible y lúcida equivocación.

FM | En verdad, al propiciar un encuentro, no hacemos otra cosa que afirmar nuestra confianza en el asombro, en la sorpresa. En mi caso, he hecho entrevistas casi siempre en función de su publicación conjunta,

idealizando un libro como mesa de encuentro entre varios poetas. ¿Qué buscas esencialmente al entrevistar a un poeta?

GMC | Aunque las entrevistas las publico primero en nuestra *Común Presencia* o en otras revistas latinoamericanas persiguiendo convencer al anónimo lector de aproximarse a una determinada voz, o rindiéndole homenaje a un poeta que nos aumenta, confieso que padezco de tu misma idealización de poder compilarlas posteriormente en un libro que sin duda postularía el encuentro de miradas diversas y de pensamientos encontrados o complementarios sobre el tiempo y la palabra que nos ha tocado vivir. Y para completar la respuesta, al entrevistar a un poeta busco compartir mi silencio, hacerme cómplice de sus cuestionamientos, participar de la cena de sus sueños, de la decoración de sus fantasmas.

FM | Desde 1988, editas la revista *Común presencia*, junto a la poeta Amparo Osorio. Supongo que en tus viajes habrás establecido algunos encuentros con otros editores de revistas. ¿En qué circunstancia surgió *Común presencia* en Bogotá, y cuáles son sus relaciones posibles con otras publicaciones en América Latina?

GMC | Como cualquier revista de su carácter, *Común Presencia* es una isla donde siempre debemos llegar los naufragos. Hace diez años apareció por vez primera y a pesar de épocas en que no hemos podido editarla aún persistimos por mantener abierta esta ventana esencial, espacio que nos parece ahora más urgente que en el momento de fundarla. Cuando las *Lecturas literarias* de los periódicos de Hispanoamérica están tomadas por orientaciones excluyentes o frívolas, y cuando vivimos el reino de la cultura *light*, una revista de creación que busca zonas abisales, que intenta mantener incandescentes las pequeñas zonas del pensamiento y de la imaginación que el capitalismo en su voracidad no ha podido reducir o asimilar, nos parece una aventura inobjetable.

FM | ¿Qué ha garantizado la permanencia de *Común presencia* durante toda una década?

GMC | Creo que el miedo que nunca disminuye... Que –como Sherezada– sólo sabemos combatirlo con palabras. Y la infantil creencia de que mientras exista la revista, quienes la urdimos y aquellos que la leen con pasión, tendremos lugar para el asombro y la esperanza.

MARIO MELÉNDEZ

LA LUZ POR DETRÁS DE LA CORTINA⁵¹

FM | ¿Cuándo te llama la atención el poema y te invita a escribirlo? ¿Tradición familiar, amigos de la calle o del colegio, fruto del azar, etc.?

MM | Yo creo que esa pregunta está relacionada, en lo personal, con la lectura. Con la tradición a la que uno tiene acceso y que de alguna manera gatilla un impulso, una disposición. Hay autores cuyas poéticas ensanchan universos y algo queda temblando, como diría Huidobro, después de leerlos. Ese temblor puede ser una señal. O una suerte de posta para que uno se acerque a ese proceso creativo, que decantará finalmente (y es lo esperable) en una impronta, donde se necesitará de esa base para despejar. Pero también está el contacto con otras disciplinas, con otros universos que van ensanchando el radio de acción y generan otras formas de diálogo, que por supuesto, nos ofrecen mayores posibilidades a la hora de abordar a esa esquiva página en blanco o encantadora de serpientes, como yo le llamo. Un cuadro, una fotografía, una película, una pieza musical etc., el diálogo con diversas corrientes del pensamiento siempre ha derivado en una suerte de cantera de la cual se ha nutrido y se sigue nutriendo la poesía. Tomando un solo ejemplo, cuánto han sido determinantes a través de los siglos las sagradas escrituras para resignificarlas o interpelarlas.

FM | ¿Las lecturas (¿sólo poesía?) son determinantes, únicas, en común con otro tipo de experiencia?

MM | Sobre lo mismo, el diálogo con todos aquellos autores que nos han precedido es algo primordial, el conocimiento de la tradición, desde ese primer poema épico y portentoso que es el *Gilgamesh*, derivando en otras épicas, como son *La Ilíada* o *La Odisea*, los poetas latinos, la poesía de oriente y de ahí en adelante todo lo que asoma en el horizonte creativo para nutrir y darle forma a nuestra propia escritura. Era Cioran quien decía: *Lo que hace a los malos poetas más malos aún es que sólo leen a poetas. Cuanto provecho sacarían de un libro de botánica o de geología. Sólo hay enriquecimiento cuando se frecuentan disciplinas alejadas de la propia*. Por eso yo coincido con Huidobro en su carácter interdisciplinario, en su preocupación por conocer otras realidades. Ese Huidobro que llega a un París en guerra, en 1916, y entra en contacto con esa vanguardia prodigiosa precedida por

⁵¹ Mario Meléndez (Chile, 1971). Entrevista realizada en 2024.

Picasso, Gris, Apollinaire, Tzara, Arp, Desnos, Delaunay, Jacob, Breton, Ernst, Man Ray, Duchamp y tantos otros que forjaron las bases de nuevas formas de ver e interpretar la realidad.

FM | Ya desde su juventud puedes contar con una fortuna crítica constante, también a nivel internacional. ¿Cuál consideras que es el motivo más destacado de este interés por tu poesía?

MM | Yo entiendo la escritura no adscrita a un proceso ritual. A ciertas estéticas que no tienen grandes cambios formales ni de fondo, pero sin duda su peso específico las hace ser superlativas (cito a Juarroz o Teillier, por ejemplo). Mi apuesta va hacia el constante diálogo con otras tradiciones y autores. Y creo que ahí está su absolución o su condena. Si bien en mis comienzos el peso de la tradición latinoamericana (Vallejo, Huidobro, Neruda, Borges, Paz etc.), fue insoslayable, lentamente comienzo a derivar hacia otras coordenadas, donde finalmente Lewis Carroll se convierte en un faro gravitante. El concepto del nonsense o *carencia de sentido*, que derivará más tarde en el dadaísmo o el absurdo, con todos sus grandes adalides como Tzara, Ionesco, Beckett, Vian etc., es lo que más me atrajo. El poema como algo insólito, impredecible. La creación de realidades que solo tienen validez en la lógica del texto. Por lo tanto, ese proceso de constante búsqueda, de poemarios tan distantes los unos de los otros pero que dialogan en su raíz es, a lo mejor, el motivo de ese supuesto interés que tú señalas. Me quedo tal vez con esa lección de humildad que mencionaba Gonzalo Rojas, de no saber lo que es llegar, por un lado, eso es lo que te hace grande, y por otro, no ser la medida de nada sino más bien, parte de un coro de voces. O de manera más precisa, como aseguraba el célebre antipoeta, el mejor poema es el que aun no escribo y no escribiré jamás.

FM | Pienso en la belleza que invita a la reflexión de los títulos de tus libros: *Vuelo subterráneo*, *El circo de papel*, *La muerte tiene los días contados*, *Esperando a Perec*, *Jardín de escombros*, *El mago de la soledad* y *Apuntes para una leyenda*. ¿Cómo se estructuran estos libros –cada uno como una obra cohesiva o simplemente una selección de poemas tal como están escritos–?

MM | Creo que a partir de ese tercer poemario que es *La muerte tiene los días contados*, hay una búsqueda por la unidad temática. Toda mi obra posterior lleva esa impronta (*Esperando a Perec*, *Jardín de escombros*, *Partitura para aves de mal agüero*). Es difícil generar una unidad con retazos, poemas sueltos o con textos de índole variada, como una especie (y perdón por la

expresión tan poco afortunada) de *popurrí* poético o creativo. Yo sintonizo más bien con el gran autor irlandés W. B. Yeats, quien planteaba que cada poema, por su ubicación, está obligado a dialogar con las páginas precedentes y de cierta forma anunciar las venideras. Incluso en aquellos libros que son antológicos como *El mago de la soledad* o *Lengua de Nadie*, subyace la visión de conjunto o de unidad, ya sea lineal o temática.

FM | Eres parte de una de las tradiciones poéticas más densas y refrescantes del continente. No es frecuente que un creador pueda contar con antepasados como Gabriela Mistral, Huidobro, de Rokha, Neruda, del Valle, Díaz-Casanueva, Parra, Rojas, entre muchos otros. ¿Cómo identificas su presencia en tu vida? (Nótese que no me refiero sólo a la creación poética).

MM | Por buena o mala fortuna, he sido parte (como bien dices) de una de las tradiciones más gravitantes de la lengua castellana en el siglo XX. Y eso para el poeta que recién comienza conlleva una enorme responsabilidad. O te dedicas seriamente a esto o mejor abandonas. Ahora, yendo específicamente a tu pregunta, creo que tiene que ver con asumir una responsabilidad, tal vez una ética de la estética, como aconsejaba el escritor Volodia Teitelboim. Esa ética de Rulfo, de Rimbaud, y de algunos otros, tan recomendable para aquellos escritores torrenciales. Cuando tienes la certeza de que lo que estás haciendo no es mejor que lo precedente (cito a Rulfo) es mejor callarse. El callamiento, del cual hablaba Rojas, para volver a la lectura y encontrar necesariamente ahí nuevas posibilidades.

FM | ¿Qué importancia tiene la presencia femenina en esta extensa y constantemente renovada tradición poética de su país?

MM | Tiene una presencia esencial y enriquecedora. El redescubrimiento de voces señeras como Teresa Wilms Montt, María Monvel o Stella Díaz Varín, al peso específico de ciertas obras como las de Soledad Fariña, Carmen Berenguer, Cecilia Vicuña, Elvira Hernández, Teresa Calderón, Rosabetty Muñoz, Isabel Gómez, Bárbara Délano, Malú Urriola, Maribel Mora Curriao, Alejandra del Río, Damsi Figueroa etc., han resignificado y revitalizado el panorama poético chileno, otorgándole una nueva forma de temple y conocimiento, que lleva implícito, sin duda, en la matriz, su carácter reivindicatorio y de identidad.

FM | Tus viajes incluyen residencias en México e Italia, en ambos casos con relevantes actuaciones, como la dirección de la serie "Poetas

Latinoamericanos” y la organización de antologías sobre poesía chilena y latinoamericana en México, además de dirigir dos colecciones de poesía latinoamericana para una editorial en Italia. Esta destacada experiencia culmina, a su regreso a Chile, con el cargo de editor general de la Fundación Vicente Huidobro. Me gustaría que nos contaras un poco sobre tu interés por publicar a los demás.

MM | Yo entiendo al artista, y en este caso al poeta, como una especie de vector, y también de pararrayos. Pero para ello debe estar implícito su carácter social y colectivo.

Difundir el trabajo de otros por el valor o afinidad que reconocemos en sus obras y no necesariamente porque sean nuestros amigos, creo que alude a esa premisa. Algo que puede resultar extraño en estos tiempos de mezquindades y egolatrías, donde el tráfico de influencias, el intercambio de favores o el juicio vencido por la gratitud, pesan más que el valor intrínseco de una obra. Pero siento que también existe cierta complicidad para que esto ocurra, expresada en el hecho de no reconocer al otro cuando no pertenece a un grupo determinado y, por el contrario, con qué descarada exageración se promueve al que se es más cercano.

FM | La culminación de esta identificación con el mundo editorial es, sin duda, la creación de la revista *Altazor*, que permite la más amplia difusión de la poesía de todo el mundo. De alguna manera esto me recuerda a por los menos dos antecedentes nobles, las revistas *Hora de Poesía* (España) y *Poesía Sempre* (Brasil), pero sin hacer comparaciones, sobre todo porque *Altazor* tiene hoy ese cómplice notable que es Internet. Hablemos de *Altazor*: su origen, planes, logros, destino.

MM | Revista *Altazor* de la FVH nace con la finalidad de difundir lo mejor de la poesía latinoamericana y universal. Pero también ser un punto de encuentro de los nuevos creadores en las diversas lenguas.

Cuenta a la fecha con 15 destacados autores extranjeros y 5 chilenos que tienen una sección permanente en la revista. 15 traductores en diez idiomas. Poemas, artículos, ensayos, entrevistas de premios Nobel, Cervantes, Reina Sofía, Pulitzer. Antologías de poetas provenientes de países europeos, asiáticos, africanos, Hispanoamérica y Estados Unidos.

También dispone de un notable acervo literario cedido por importantes instituciones, universidades, editoriales, revistas y festivales provenientes de diversas partes del mundo.

Cuenta, además, con diversas secciones y es utilizada en varias universidades de Latinoamérica y Europa como material de estudio.

El lanzamiento oficial en la web y redes sociales tuvo lugar el 01 de julio de 2019. Desde su creación, la revista ha superado los tres millones de visitas, más de 6.000 posts publicados y lectores de más de cien países han interactuado en sus páginas, por lo cual nos sentimos muy honrados y agradecidos

FM | ¿Olvidamos algo?

MM | Quisiera mencionar que he impartido talleres literarios durante más de dos décadas y lo que puedo señalar al amparo de esta experiencia es que el proceso creativo está supeditado a múltiples factores. Uno de ellos y quizás el más fundamental tiene que ver con la lectura. Sin lectura no hay escritura. Conocer la tradición es un medio y no un fin, pero un medio necesario, fundamental. La lectura nos da una visión de campo, nos permite acercarnos a distintos imaginarios y ampliar nuestro radio de acción. Nos da mayores elementos de juicio, nos templa, nos determina. Cuando se ha escrito tanto y tan notable, cómo podemos nosotros proponer algo donde parece que se hubiera dicho todo. Ese es el tema de fondo, si no somos capaces de expresar ese algo por lo cual seamos identificados, al final no valdrá la pena el esfuerzo. Escribir esas pocas palabras verdaderas a las que se refería Machado, pero finalmente nuestras.

XAVIER OQUENDO TRONCOSO

DIÁLOGO EN EL CENTRO DEL MUNDO⁵²

FM | Inicialmente te pido que me hablas de los puntos conceptuales que te llevan a la creación de El Ángel Editor y el evento “Poesía en Paralelo”.

XOT | Bueno, el Encuentro tiene como fundamento la casualidad. Siempre digo que las cosas grandes llegan de la casualidad: por ejemplo, un poema también llega de ello. Alguna vez una amiga me pidió que la apoye en un encuentro de literatura local donde quería traer a un escritor internacional *best seller*. Yo le propuse que traigamos a poetas de fuera. Ella dijo que bueno, pero luego se hizo para atrás, yo ya me quedé con los invitados, entonces comencé a planificar un encuentro. Aunque la parte más formal del asunto radica en que en Ecuador no hay un encuentro permanente de poetas, de lazos comunicantes con la poesía, solo nos pasamos quejando de nuestro anonimato, no abrimos las puertas al mundo. Muchos escritores están con ese discurso de salir del país. A mí me interesa la idea de que vengan al país. El Ecuador es un país muy especial. La poesía se ha cocinado como un caldo, siempre encerrado en la olla. Entonces eso le vuelve interesante. “Poesía en Paralelo Cero” es también un encuentro que abre las posibilidades de exploración de una nación. Los poetas son los que mejor deberían comunicarse con los públicos, así como los cantantes: antiguos trovadores y juglares, esto también es subyugantes. He ido a varios encuentros de poesía por América y España y he comprobado que la hermandad en la poesía es maravillosa, aunque la enemistad en ella mismo también sea muy fuerte.

FM | La pregunta es la misma por todas partes, o sea, si todos dejan el país, ¿quién cuida de la cultura que, de algún modo, justifica la existencia del arte? Y luego que las cosas están bien, que la cultura se pone cara de sobreviviente, los exiliados de sí mismo cambian de discurso y quieren hacer parte del proceso. Es lo mismo en todas partes, querido. Cuando pensamos que el poema es la forma de expresión artística con menos público que hay en todo el mundo, ante la pirotecnia del ego de los poetas, me parece increíble que todavía exista algún lector interesado en ese mundo de tonterías. Tú mismo podrías estar cuidando de la plástica o de la música, con más grande éxito. Por veces desconfío que los poetas, ellos

⁵² Xavier Oquendo Troncoso [Ecuador, 1972]. Entrevista realizada en 2011.

no tienen la más pequeña noción del papel que representan en una sociedad. Y el público sufre en sus manos por esa ausencia de su realidad, la realidad de la poesía. ¿Qué opinas?

XOT | Totalmente de acuerdo. La poesía es una labor inútil e imprescindible para la evolución de una sociedad, para la trayectoria verdadera de una Nación. Sin poesía no habría formas válidas en donde buscar el origen de la verdad, de la mentira, de Dios, de la historia, de nada. Sin embargo, claro, está de moda esto de que el escritor no se compromete con nada más que con él mismo y eso es una pose un poco irracional frente a su naturaleza. Aunque yo sí creo que los poetas son los portaestandartes de la gestión de la cultura en el mudo y eso lo hemos visto en los varios países del mundo que he estado como invitado a algún evento poético, un poeta siempre es el ideador, el fundador, el promotor, el difusor, el gestor de esa empresa poética. Pese al ego terrible que existe en la poesía y que se ve cada vez más, incluso, ridículo, en algunos casos, la poesía triunfa. El poeta es un gran gestor de sus sueños que por lo general son compartidos con otros poetas, pero el problema siempre es el apoyo, el auspicio, el financiamiento para una obra tan perfectamente inútil y necesaria como es la poesía.

FM | Luego saltamos para los días actuales y te pido una evaluación de lo concretado en esos años todos en su relación con el ambiente cultural de tu país. ¿Cuáles los aportes que pueden ser considerados (sin falsas modestias)?

XOT | Bueno, Ecuador es un país que se ha hecho culturalmente para adentro. Desde la visión filosófica y profunda de Benjamín Carrión de que el este país es una patria pequeña que debería ser una potencia cultural y no de otro tipo, entonces tenemos un potencial vinculador. Pero el problema ha sido que no hemos salido de ello. Creemos que el mundo acaba donde acaban los hitos de la patria pequeña. Sin embargo, tenemos grandes nombres en nuestras artes: Osvaldo Guayasamín, Osvaldo Viteri, como referencias mundiales en la pintura y por lo menos una docena más de nombres verdaderamente importantes en la plástica. Se suele decir que el Ecuador es un país de pintores, poetas y cuentistas. Y también ha llegado a ser lugar común aquello de que no hemos tenido una gran novela, con eso de que fuimos los faltantes en el *boom* latinoamericano, juntos con Bolivia. En la historia la poesía épica de José Joaquín de Olmedo en el siglo XIX es verdaderamente un icono en la poética de la independencia. En ese mismo siglo Juan Montalvo llegó a ser el más importante ensayista de nuestra lengua. Antes, de ello, casi 300 años atrás la primera antología de

América se dio en el Ecuador: El libro se llama *Ramillete de varias flores recogidas y cultivadas en los primeros abriles de sus años por el Maestro Xacinto de Evia, natural de Guayaquil. En Madrid. En la imprenta de Nicolás de Xamares, mercader de libros, año de 1675*. En este tomo figuran dos nombres, aparte de Evia, uno de ellos colombiano y el otro Don Antonio de Bastidas, al que consideramos nuestro primer bate. Luego llegarán los vanguardistas, sobretodo Carrera Andrade, Gonzalo Escudero y Alfredo Gangotena y más tarde Jorge Enrique Adoum... La lista es grande e importante. El Encuentro de literatura ha ayudado a la lectura en el exterior de nuestra poesía. Ese es un logro que se mide con el tiempo.

El encuentro internacional ha sido un desafío para los organizadores y para los invitados nacionales e internacionales. El gran aporte es la descentralización del fenómeno cultural en las ciudades grandes. Hemos ido a ciudades de provincia y hemos sentido el calor de la complicidad poética. El poeta sin su lector es un loco que habla solo. Otro gran aporte es que tampoco concentramos, como en muchos encuentros de poesía a los mismos nombres siempre. Se habla de un circuito de encuentros en donde siempre van los mismos, nosotros no repetimos nombres. Esto le da mucha más valía e importancia, y diversifica las voces.

FM | No hay duda que el más grande problema en un encuentro internacional de poetas radica en lo que llamo de “la plata local”. Es el dilema de la gloria de provincia. En el caso de tu evento es posible no repetir nombres internacionales porque son pocos invitados a cada edición. Pero también son pocos los poetas que reúnen dos buenas características para componer un evento de esta naturaleza: la calidad de su obra y su habilidad en la relación inmediata con el público. Siempre pienso en poetas que llevan en manos 4, 5 libros y buscan poemas para lectura con un claro señal de que viven en un mundo lejos de todo el escenario donde están. Otros hablan de su poesía como si fuera el oro sagrado de su pueblo, cuando en verdad son la mala hierba que allí está por razones cuando menos diplomáticas etc. En este sentido, yo pienso que la organización de los encuentros de poetas ya podría avanzar un poco en el tema de las tecnologías y buscar condiciones técnicas y ambientales para poetas que trabajan con videos, por ejemplo. He presenciado de todo como invitado a encuentros de poetas. Hay lenguajes múltiples, yo mismo me siento un tonto en medio a tanta equivocación respecto a la poesía, pero el público puede estar interesado en otras cosas que no sea el tipo leer mal sus versos que hablan un lenguaje lejos a miles de planetas de la realidad de quien lo escucha. Yo creo que la organización de los encuentros debe pensar en eso. ¿Y tú, qué opinas?

XOT | Me parecería interesante la propuesta, pero también está llena de riesgo. La poesía, creo yo, debería ser siempre eso: Poesía, y abriendo posibilidades con el uso de tecnología y aplicaciones extras podríamos partir a otras circunstancias extrañas, que emparentaran a la poesía con otras actividades artísticas: performance, collages, videos cinematográficos, teatralización, etc.). Es verdad que el público que asiste a los actos poéticos quieren mirar a un poeta que tenga una comunicación oral con su público fácil y real, pero también es verdad que el poeta actual, desde hace siglo, ya no es un juglar, ni un rapsoda, es un escritor que expresa con el lenguaje escrito su mensaje simbólico. Lo que sí es problemático en un encuentro es el ego de algunos poetas. En mi caso más bien han sido algunos ecuatorianos los engreídos y crecidos que han querido, incluso, boicotear el evento, pero han caído en un ridículo insufrible. En el Encuentro Paralelo Cero yo invito aproximado a 10 poetas internacionales y 15 nacionales. Los nacionales se acaban más rápido que los internacionales. Pero siempre busco a poetas afines, que no tengan problemas entre ellos, que haya una armonía, que el encuentro se vuelva una familia verdadera.

FM | ¿Y tales aspectos, lo que has alcanzado con tu sentido de dirección de este evento, son considerados? ¿Hay reconocimiento que permitan nuevos aportes y desdoblamiento del proyecto?

XOT | Es difícil hacer este encuentro. Todos los años partimos de cero. Volvemos a buscar el financiamiento en las entidades culturales. Volvemos a sufrir, es una aventura que no siempre es igual. Sin embargo, la gente ya lo espera. Hay un posicionamiento. Me gusta mucho además que este posicionamiento haya llegado también del extranjero, es decir ya recibimos peticiones, recomendaciones de nombres para ser tomados en cuenta a la hora de invitar. Nuestro encuentro es una verdadera invitación: es decir invitamos a los poetas y les pagamos todo, no es como esos encuentros donde se invitan masivamente y el que quiere ir paga y lee.

Otra cosa interesante es como se vinculan las provincias del Ecuador. Ya hay más ciudades que quieren ser parte del Encuentro, la agenda está cada vez más llena. Eso nos dice del crecimiento del Evento y nos da luz para seguir.

FM | ¿Cómo está ubicado el proyecto “Poesía en Paralelo” en el ambiente de los eventos hispanoamericanos paralelos? ¿Hay cambio de ideas, participaciones comunes, algún tipo de acercamiento crítico o de complicidad mutua?

XOT | Aun no he podido comunicarme o ser parte de la red o redes de

festivales. Me parecería muy interesante, aunque no estaría de acuerdo en globalizar a los festivales de poesía, creo que cada uno debe tener su personalidad. De hecho, el nuestro es muy familiar. Los invitados terminamos siendo una familia errante por la mitad del mundo, eso es muy bonito.

FM | Confieso aquí que me quedé feliz por estar en tu país y percibir que tu evento no hace parte de la familia de la *red* de los festivales. En parte por eso de la globalización de que tratas. En parte por que la red es ciega, no le interesa una autocrítica. Yo mismo me acerqué de ellos proponiendo una discusión del tema, naturalmente que observando sus conquistas y equivocaciones, como estamos haciendo ahora, tú y yo. Aceptar la equivocación es el más grave problema de la humanidad. Esa humanidad que es genérica y tratada a partir de uno en situación de poder. Por supuesto hay otra humanidad, que no sabe que está pasando ahora. Lo más increíble es que estamos hablando de poetas, los mismos trovadores y juglares que mencionaste al principio de nuestro encuentro.

XOT | Bueno, yo creo que es buena la crítica, pero mejor, en estos casos, es la autocrítica. Y cada una de las ediciones (ha habido tres encuentros ya de Paralelo Cero) han estado mejor, con una organización más clara, menos ambiciosa (no hay cosa más fea y más improvisada que esos eventos ambiciosos donde no pasa nada). Yo creo que los organizadores les debemos hacer saber a los invitados cual es la naturaleza del encuentro y que esperamos de ellos. Y ya está.

FM | ¿Cómo ya planeas el paso siguiente?

XOT | Mientras descanso, luego del evento anterior, pienso en los nombres que quisiera traer. Voy madurando y fortaleciendo esto, buscando lazos de conexión con revistas, editoriales, extranjeras que quisieran acercarse a la literatura del Ecuador. Es decir, voy madurando la parte más bonita que es la concepción del Evento. En estos años hemos hecho varias acciones para que nuestra poesía se lea afuera. Eso es muy importante. Luego viene la lucha del quijote con los molinos de la burocracia. Eso es terrible, pero las armonías deben ser apoyadas y financiadas. Sería hermoso que el Encuentro disponga de un fondo anual por parte del gobierno, esto nos evitaría muchos problemas.

FM | Planeas una manera de que el evento disponga de un apoyo financiero del gobierno sin que el mismo gobierno haga ciertas exigencias en relación a la presencia de uno que otro invitado, ¿es eso?

XOT | Bueno, te cuento que yo no he tenido problemas por presiones de invitación de nombres al evento. He gozado de una libertad a la hora de concebir la lista de participantes. El problema es que el gobierno no ha institucionalizado al evento, no hay unos fondos destinados para su consecución anual, entonces esto nos desgasta, nos deja sin aire, sin el camino ya labrado, sino otra vez para labrarlo y cosecharlo. La burocracia es terrible, como en todo el mundo, y eso sí que hace que el poeta se empareje con el imaginario real de Kafka y muchas veces tire la toalla.

FM | En medio a toda esa actividad como promotor cultural, ¿cómo sobrevive el poeta?

XOT | La poesía siempre se da su tiempo. Ella no perdona. Se suele decir que es una madrastra implacable. Llega cuando debe llegar y atraviesa la columna vertebral de nuestra sensibilidad así esté en el más álgido trabajo. Además, el encuentro me ha obligado en muchas ocasiones a hacer una cantidad de trabajo de ensayo literario, ya que he trabajado antologías, estudios críticos de la poesía de mi país, catálogos de poetas y poemas. Me vinculo mucho con la edición, de hecho, tengo un sello editorial al que no abandono. En fin, creo que, sobre todas las cosas, soy un poeta. Y estoy atrapado en sus fauces, ahora sí, y pese a todas las tempestades, para siempre.

CAROLINA ZAMUDIO

LA ILUSIÓN TRANSITORIA DE LOS ESPACIOS⁵³

Este es un diálogo que busca provocar las reflexiones de la poeta Carolina Zamudio sobre el mundo que habita, como creadora, ciudadana insólita, lectora, productora cultural, persona llena de lo que podría llamarse una intensidad de vivir, una mujer consciente de su representación social, que quizás se centra más en la política del momento que en su versión opuesta y contradictoria, el momento de la política, aunque éste sea el gran subterfugio de nuestra época. Carolina desarrolló un proyecto cultural integral en Uruguay, donde reside desde hace 7 años, la creación de una fundación impulsada por lo que ella misma define como la intención *de comprometerse con la producción literaria como vehículo de desarrollo cultural en el territorio del Río de la Plata y [que] tiene como finalidad primordial facilitar la escritura, la investigación y la concreción de proyectos de escritores de todo el mundo, sobre todo uruguayos y argentinos*. Para los lectores de *Agulha Revista de Cultura* tenemos ahora una reveladora mesa de conversación, donde la entrevistada puede introducirnos en su mundo, tanto el de la creación poética como el de la producción cultural.

Carolina Zamudio (Argentina, 1973). Poeta, periodista y ensayista. Es una de las referentes de la poesía argentina de su generación en el mundo. Creadora y Directora de la Fundación Cultural Esteros (www.esteros.org), de la Revista Literaria y el Encuentro de Poesía del mismo nombre. Periodista por la Universidad Católica Argentina y Magister en Comunicación Institucional y Asuntos Públicos por la Universidad Argentina de la Empresa. Premio Universitarios Siglo XXI del Diario La Nación, Corona al Poeta en el Eiseddfod del Chubut y Senado de la Nación. Publicó: *Seguir al viento*, Ediciones Último Reino, 2013 (Argentina); *La oscuridad de lo que brilla*, edición bilingüe español/inglés, Artepoeítica press, 2015 (Estados Unidos) y *Confluencia*, 2023 (Bolivia); *Doble fondo XII*, Musgonia Colección, 2016 (Colombia); *Rituales del azar*, edición bilingüe español/francés, Éditions Villa-Cisneros, 2017 (Francia); *Teoría sobre la belleza*, Imaginante, 2017 (Argentina); *La timidez de los árboles*, Hilo de Plata Editores, 2018 (Colombia) y *Yaugurú*, 2022 (Uruguay); *El propio río*, Colección Lima Lee, 2020 (Perú) y *El Ángel Editor*, 2022 (Ecuador), *Vértice*, Raffaelli Editore, 2020, edición bilingüe español/italiano (Italia) y *Las certezas son del sol*, Valparaíso Ediciones, 2021 (España). Ha asistido a eventos literarios en Colombia, Estados Unidos, Perú, Cuba, España, Ecuador, Bolivia, Argentina, Francia y Marruecos,

⁵³ Carolina Zamudio (Argentina, 1973). Entrevista realizada em 2023.

entre otros. Colabora como periodista y ensayista para diversos medios. Vivió y trabajó en Emiratos Árabes Unidos, Suiza, Colombia y Uruguay, donde reside en la actualidad.

FM | Desde la creación de la Fundación Esteros hasta la actualidad, ¿ha habido algo que haya cambiado significativamente en tu idea de crearla? Pienso tanto en los planes iniciales que no funcionaron como en la perspectiva de nuevos logros.

CZ | Leyendo la introducción al diálogo más esta pregunta, me veo tentada a responder que sí y que no al mismo tiempo. A pesar de que algunos de los planes primigenios no se hayan podido concretar al momento, creo que la génesis y objetivos globales del proyecto siguen intactos y, fundamentalmente, que fuimos adaptándonos y reconvirtiéndonos conforme el paso del tiempo, de acuerdo a las posibilidades y oportunidades del momento y del entorno. Y no me sorprende porque es algo inherente a mi personalidad e historia de vida, que de alguna forma debe haber ido permeando en el proyecto personal y el del equipo de Esteros. Por otra parte, también descubrí que es una condición esencial para la supervivencia de los proyectos culturales, al menos gestionados desde este sur del mundo.

FM | En 2023 se llevó a cabo la 4ta edición del “Encuentro Esteros”, siempre con una rica programación. ¿Cómo satisfacen el público y la prensa tus expectativas? Las lecturas de poemas se repiten en Hispanoamérica desde los años 60, cuando los directores de las revistas *El cuerno emplumado* (México) y *Eco Contemporáneo* (Argentina) se unieron y diseñaron este modelo de expresión artística. Desde entonces, ¿qué ha cambiado en tal situación? ¿Qué hay de nuevo en eventos similares actuales, incluido el que diriges?

CZ | Efectivamente se realizó la cuarta edición del Encuentro Esteros, que se llevó a cabo en la Feria Internacional del Libro de Montevideo con el apoyo de la Cámara Uruguaya del Libro y otras instituciones. Se realiza en la feria y otras locaciones, como la Fundación Benedetti y el flamante Museo de Arte Contemporáneo Atchugarry. Tanto la presencia de público, como la respuesta de la prensa fueron muy satisfactorias. Tengo la sensación de que el hecho que Uruguay sea un país pequeño, pero con una altísima calidad y sensibilidad poética lo convierten en un caso muy interesante para la realización de este tipo de eventos poéticos a los que los poetas vienen con muchas ansias y, mejor aún, regresan conformes a sus países. Se trata de un encuentro también pequeño (ese el espíritu que

queremos mantener), pero en el que confluyen poetas de quince países, más un número mayor de creadores locales. La variada y nutrida calidad de los poetas posibilita que un público competente, que asiste voluntariamente, acompañe siempre y disfrute. Sumado a eso, la prensa que entiende del esfuerzo detrás de la iniciativa y celebra la llegada de escritores de diferentes nacionalidades que se reúnen cinco días para sumar sus registros y brindar su talento. Hemos tenido presencia en radio, prensa gráfica y TV, más medios digitales, locales e internacionales. Respecto de las características de época, creo que el gran diferencial, en el caso del Encuentro Esteros, es la posibilidad de realizar un encuentro de poetas integralmente presencial que se transmite virtualmente a todo el mundo le da un alcance inusitado y muy valioso.

FM | ¿Qué tan efectiva ha sido la “Colección Flor del Espinillo”? Tras la publicación de los primeros 20 títulos en 2020, la colección parece haber dejado de existir. ¿Hay alguna planificación para su regreso?

CZ | La “Colección Flor del Espinillo” reunió, en libros dobles, a cuarenta poetas del mundo en 2020 y a un número mayor aún en 2021 cuando los encuentros, por motivos obvios, fueron virtuales, aunque no por eso menos profesionales y ricos. Los libros, además de haber sido impresos, se encuentran en formato digital. En los años subsiguientes la afortunada posibilidad de que se pudieran realizar de forma presencial desviaron los esfuerzos logísticos y económicos a otro tipo de necesidades. Ninguna puerta está cerrada y ojalá la flexibilidad, la fuerza de trabajo y la creatividad nos permita continuarlos en próximas ediciones. Los proyectos, como la vida misma, creo, querido Floriano, son una suerte de conjunción de azar y buenas voluntades, garra y trabajo. La magia también hace sus maravillas. Que esta pregunta tuya oficie sus sortilegios en todas direcciones.

FM | En 2019 apareció la revista *Esteros*, en su primer editorial preguntaba por los motivos de crear una revista de literatura. En este texto presentas el espíritu de la publicación, cuando observas: *Esteros es una revista de divulgación, investigación, estudio y compendio –acotado, pero ilimitado– de las letras todas, de todas las formas posibles también de abarcarla. Sin más pretensiones, ni menos, que incluir las mayores manifestaciones posibles de esta disciplina que nos apasiona, desde los clásicos hasta los escritores contemporáneos encumbrados, desde los que salen a la literatura justo ahora o, visto de otro modo, entran al universo más íntimo de las letras a compartir su obra en ciernes.* Surgen muchas preguntas y curiosidades, desde el apoyo financiero del proyecto hasta su inserción en el panorama tanto uruguayo como continental en

materia de proyectos similares. Este aspecto, en particular, es algo que siempre nos ha preocupado mucho en *Agulha Revista de Cultura*: ¿cómo establecer relaciones de complicidad efectiva con periódicos de otros países? Me gustaría saber tu opinión sobre cada uno de estos detalles.

CZ | La Revista Esteros, uno de los proyectos insignia de la Fundación Cultural Esteros, es una acción autogestionada que no recibe apoyo económico alguno al momento. No obstante, la Fundación recibió la categoría de Fondos de Incentivo Cultural otorgada por el Ministerio de Educación y Cultura de Uruguay. Desde Esteros estamos muy en línea con *Aghula*, dado lo cual hemos realizado alianzas de cooperación para la realización de eventos y otras aventuras con instituciones culturales de México, Colombia, Argentina, Ecuador y Brasil, entre otros países. Nada más fructífero que esas colaboraciones en circunstancias en las que el apoyo de los privados, por caso, es muy difícil de obtener.

FM | ¿Cómo se definen las agendas de cada número de la revista? Pienso, en particular, en aquellas muestras dedicadas a la tradición lírica de otros países, como la poesía árabe contemporánea, lo mismo en relación con Argentina, la poesía de mujeres uruguayas o la reciente exposición de jóvenes poetas brasileños.

CZ | Para nosotros es muy importante pensar la revista como una unidad y que presente material de calidad y relevancia para los lectores. Nuestra nota de portada es algo que se conversa, piensa y busca particularmente. Por otra parte, contamos con colaboradores en todo el mundo que siempre aportan material interesante, voces nuevas o textos reveladores sobre escritores clásicos.

FM | Llevas siete años viviendo en Uruguay. ¿Te sientes ya aclimatada al entorno cultural del país? ¿Y cómo ha sido tu relación con los poetas uruguayos? ¿Cómo ha sido relevante esta convivencia en la creación de tu propia poesía? Pienso en nombres más antiguos, como Julio Herrera y Reissig, pasando por Juan Cunha, Marosa di Giorgio, hasta nombres más recientes, como Alfredo Fressia y Rafael Courtoisie, este último ha sido un valioso cómplice en tus proyectos. ¿Sería posible alguna relación de aproximaciones estéticas entre las literaturas uruguayas y argentinas?

CZ | Poco a poco fui conociendo a poetas uruguayos, descubriendo sus voces, entablando amistades y hasta proyectos colaborativos. He leído mucha poesía uruguaya a lo largo de la vida, pero solo viviendo aquí pude enraizar y entender algo que me parece muy propio de la poesía uruguaya

contemporánea: el ritmo. Y que probablemente, sospecho, tenga que ver con la fuerte impronta musical de Uruguay. Sea como sea, es un rasgo muy característico que, siento, atraviesa gran parte de la producción de estos años y los anteriores. No estoy hablando de los poetas uruguayos de culto ni los premiados en el mundo. Es un fenómeno que observo con la literatura que llega a mis manos, la que reseño o la que escucho en los recitales. Considero que en la actualidad existentes menos aproximaciones estéticas entre Uruguay y Argentina que las que podrían esperarse por proximidad geográfica, algo que aplica también a la idiosincrasia, entre otras cosas. Es al menos mi personal perspectiva como extranjera arraigada en este país.

FM | Quiero hacer dos citas de Octavio Paz como punto de partida para tus reflexiones. En la primera de ellas, el poeta mexicano nos dice: *Dos extremos, dos imposturas: el nacionalismo y la ideología. Además, la desmesura retórica, la visión sumaria de la historia, las invenciones convertidas en recetas, los lugares comunes, el patetismo*. Se trata de una lista muy intrigante, expuesta en una entrevista de 1988, y que está muy de actualidad hoy, tanto en la política como en la cultura. ¿Ha tenido alguna vez la poesía la fuerza para combatir estas distorsiones de la identidad, este violento desprecio por el humanismo, u opera en un territorio invisible que afecta sólo a quienes la comparten y que, en rigor, son una parte cada vez más pequeña de la humanidad?

CZ | Ya no hay tiempo para la poesía. Y está bien. Ejercerla, de por sí, es un acto de resistencia moral e intelectual. La obstinada creación poética es un bien escaso en un mundo que produce en serie y copia, donde dominan las tendencias, los likes y fanatismos.

FM | En otra entrevista, de 1979, Octavio Paz observa que *la moral del poeta es verbal: es lealtad a la palabra*. Sin embargo, el poeta también se integra en el mundo como uno más de sus personajes, como un ser social, un individuo aprisionado por leyes y convenciones. ¿Cómo convive la poeta Carolina Zamudio con ese doble que la distingue, por ejemplo, de ese segmento de humanidad que no es creativo?

CZ | Coincido plenamente con la cita de Paz. Desde mi acotado razonamiento, considero que donde los poetas nos sentimos más activos y efervescentes es en el terreno de la poesía. Y eso es de por sí nadar a contracorriente, porque el poeta necesita de tiempos lentos, paz e introspección. O incluso de una chispa creativa que es muchas veces efímera. Así que no es fácil insertarse en un mundo de prisas e

instantaneidad, donde los resultados son de corto plazo, justo al revés de lo que busca la poesía.

FM | ¿Cómo te preguntas sobre la creación poética? ¿Qué buscas cuando creas? ¿Qué interlocutor secreto encuentra en Carolina Zamudio, cuando está creando sus poemas, alguien que quiera hablar con ella? En definitiva: ¿qué motiva la existencia de tu poema?

CZ | La creación poética es la que me inquieta a mí, porque ninguna certeza puede hallarse en nada de lo que haya escrito al momento. Inquietar al lector es mi mayor obsesión, incluso con el texto más simple o, mejor aún, más todavía en ese caso. Quizá lo logre algunas veces, cómo saberlo... mientras tanto se sigue escribiendo, con ese solo norte, además de la necesidad intrínseca de hacerlo. Y leyendo, no necesariamente poesía, sino todo lo que llegue a mis manos, las cosas más insólitas, y sobre todo viviendo intensa o plácidamente, de acuerdo al momento. Escribiendo con fruición o permaneciendo largos meses en 'silencio poético', por necesidad también. Supongo que algún lector anochecido sería el mejor interlocutor para una poeta a menudo insomne y que escribe mayormente de noche. En ese territorio en pausa del mundo que da la oscuridad, los árboles y las estrellas, los fantasmas externos e internos, la luz que dan las sombras, el silencio que oye son una compañía extraordinaria y, por qué no, los mejores interlocutores. Por último, solo la necesidad y el deseo de hacerlo motiva la existencia de mi poesía. Nada más prescindible que ella. Para Poesía, hablemos de los poetas muertos a quienes nosotros, lectores, le garantizamos con ojos y oídos, memoria y emoción, su inmortalidad.

FM | ¿Qué truco del lenguaje define mejor tu creación poética: la ilusión del tiempo o del espacio?

CZ | Sin dudas la del tiempo, que es todos y uno solo. El espacio es siempre una ilusión transitoria.

FM | ¿Olvidamos algo?

CZ | El humor. En mi caso se olvidaron de otorgármelo por genética, por eso lo busco, a veces infructuosamente, cada día.

...cerrando las puertas de 2023.

GLADYS MENDÍA

LA CULTURA SIEMPRE EN MOVIMIENTO⁵⁴

FM | Gladys querida, aquí estamos con nuestra idea de dedicar a las editoriales de poesía en Hispanoamérica una edición de *Agulha Revista de Cultura*. Esta es una actividad valiosa y que garantiza la permanencia de la poesía en el mundo secreto de sus lectores en muchos países, en especial aquellos en que la literatura encuentra una dificultad más grande de su producción y difusión. Por supuesto que este es un tema que lo comprendes muy bien, siendo tú misma parte de ello, como editora de LP5, de modo que algunas de las preguntas que preparamos para nuestros invitados pueden servir de aporte, para este diálogo nuestro, respecto a tu misma aventura editorial. Por ejemplo, ¿cuándo surge LP5 y cuál era el ambiente cultural de su país en el momento de su aparición?

GM | Llegué a Chile desde Venezuela en enero del año 2003 junto a mi esposo e hijas. Desde los 18 años cuando me publicaron por primera vez en una revista española, soñé con crear una revista literaria. Hice realidad ese sueño en el año 2004, cuando inicié la revista literaria latinoamericana de escritors actuales emergentes *Los Poetas del 5*. El nombre viene de la simbología que elegí, la imagen de la “mano del filósofo” o “la mano de los misterios”, una imagen antigua, dibujada por un alquimista. La mano universalmente representa el hacer, lo múltiple en lo uno. La metáfora perfecta que buscaba para representar el trabajo creativo de lxs escritors. El lanzamiento fue el 5 de mayo de 2004 en la casa museo de Pablo Neruda La Sebastiana, en Valparaíso. Los primeros años además de web, blog y canal YouTube, fue también impresa (solamente la sección de poesía). En ese momento había en Chile un auge de todo lo que significaba auto gestión, editoriales independientes, todo un movimiento cultural fuerte que no dependía del Estado para hacer este tipo de trabajo, como sí pasaba en otros países latinoamericanos. Eso me encantó, me sentí afín con el ambiente cultural siempre en acción, aunque los recursos fuesen los mínimos.

FM | También sabemos de la importancia de las relaciones entre los editores, la fuerza que ellos pueden alcanzar a través de acciones conjuntas, aunque sea en la difusión compartida. En este sentido, te pregunto: ¿Qué opinas de la perspectiva de coeditar con otras editoriales? ¿Alguna vez has hecho algo como esto? ¿Hay planes para su realización?

⁵⁴ Gladys Mendía (Venezuela, 1975). Entrevista realizada en 2023.

GM | El trabajo mancomunado en el ambiente cultural es esencial, es clave. Siempre ha existido una permanente comunicación entre lxs editorxs latinoamericanxs. De una manera u otra nos apoyamos, por eso siempre digo que LP5 Editora es una editorial interdependiente, porque, aunque sea yo sola dirigiendo el proyecto, estoy en relación con lxs demás, ya sean librerrxs, periodistas, editorxs, críticxs, escritorxs, difusorxs o gestorxs culturales. Yo sé que cuento con ellxs y ellxs conmigo. Hay labores colaborativas en donde todxs tenemos el mismo interés de promocionar y difundir la literatura emergente y actual, la literatura viva. En los primeros años de mi proyecto, coedité con una editorial peruana. Y es seguro que vendrán proyectos en conjunto con otras editoriales, hasta ahora nada en concreto, pero es posible.

FM | En general hay dos obstáculos relacionados con la edición de poesía, que son el mercado, en especial los medios de distribución, y los periódicos, a través de las reseñas. Así que te pregunto: ¿Cómo ha reaccionado el mercado a tu trabajo editorial? Y también: ¿Cómo son las relaciones con los críticos, dentro y fuera de su país?

GM | Puedo decir que el mercado ha reaccionado bien, agradecido por la distribución global que estoy realizando a partir del año de la pandemia. Ha significado mucho para lxs amantes de la literatura venezolana, por ejemplo, poder adquirir los libros de sus autorxs favoritoxs en países de Europa o en Estados Unidos. Ese ha sido un cambio importante y que ha hecho la diferencia. Sí, tienes razón al comentar que uno de los obstáculos son los medios de distribución. Puedo publicar un libro brillante, pero si solamente lo pueden adquirir en Chile, es un problema. Ahora con la globalización y las redes sociales, llegamos a todo el mundo, pero está el tema de cómo vendo mis libros en los demás países. Entonces surgen estos sistemas de auto publicación con distribución en varios países del mundo y que son “print on demand”, dando opción al formato electrónico e impreso. Allí he encontrado una solución a esa limitación. LP5 Editora está disponible a través de Amazon. También he resuelto ese inconveniente con las ediciones de descarga gratuita en formato PDF desde mi revista. Realmente, este proceso como editorial interdependiente es puramente orgánico, se va desarrollando en base a solucionar obstáculos y solucionar necesidades. Otro tema importantísimo que has tocado son los periódicos culturales, las páginas literarias y lxs críticxs que escriben para ellas; allí creo que debemos hacer más énfasis para llegar a más público. Poder publicar una reseña de libro en un papel literario de prestigio es complicado, ya que trabajo, generalmente, con autorxs no tan conocidxs, entonces es difícil que reciban atención. Para lxs escritorxs consagradxs el camino ya está hecho,

es muchísimo más fácil que lxs críticxs especializadxs se interesen en ellxs. Por eso en mi revista publico reseñas, entrevistas, selección de poemas, video poemas y un largo etc., tanto de mis autorxs como de otras editoriales, intentando dar espacio a todxs, sin importar si son conocidxs o no.

FM | ¿Los eventos literarios, como las ferias del libro y los encuentros de poetas, siguen teniendo alguna importancia en lo que se refiere a la difusión de la poesía? ¿Tienes alguna sugerencia para mejorar estos eventos?

GM | Los eventos literarios en todas sus manifestaciones son fundamentales, tanto para lxs autorxs como para el público. Es la manera en que lxs creadores pueden tener un *feedback* con sus lectorxs. De igual manera es un espacio para vender los libros, conocernos y pensar nuevos proyectos culturales. Acá en Chile es muy activo, cada día hay eventos, hay un ritmo intenso de actividades. Se han sumado desde la pandemia los eventos virtuales, eso ha resuelto mucho lo de los viajes y los gastos asociados. Si pienso en una sugerencia sería que sigan incrementándose, la cultura siempre está en movimiento.

FM | ¿Podrías hablarnos un poco del catálogo de LP5 Editora?

GM | Sí, LP5 Editora tiene varias colecciones. En poesía, narrativa, ensayo y crónica, hay diversidad de propuestas estéticas, temáticas y de autorxs, tanto consagradxs como emergentes. También cada volumen es pensado para que sea una experiencia total, es decir, siempre incluye además del libro propiamente dicho, textos de crítica literaria, ensayos, entrevistas, fotografías o ilustraciones. Hay una cantidad importante de libros bilingües, lo que enriquece la experiencia lectora.

FM | 90 editoriales fueron invitadas a participar de este proyecto nuestro. Hubo un número sorprendentemente alto de editoriales que no contestaron nuestros seguidos correos. ¿Crees en alguna razón específica para este silencio?

GM | Honestamente, no creo que haya una razón específica. Solo puedo imaginar que no han tenido el tiempo suficiente para leer las preguntas y contestarlas; involucrarse en este proyecto que propusimos y que exige auto análisis. Vivimos en un mundo vertiginoso donde todo pasa muy rápido, hacemos varias cosas a la vez. El *multitasking* nos tiene atrapadx y cada día es más difícil concentrarse, tomarse un tiempo para

la reflexión del trabajo que se está desarrollando.

FM | ¿Quieres hablar algo más?

GM | Desde el año 2004 he publicado más de 500 autores a través de los distintos proyectos de difusión (Web, Blog, Editorial, YouTube). En los últimos años, haciendo énfasis en lxs autorxs venezolanxs ya que han estado más dispuestos y abiertos a publicar en un proyecto como el que desarrollo. Sin dudas, los movimientos migratorios han influido en esta apertura, hay una necesidad de ser vistxs, escuchadxs, de ser visibilizadxs a partir de la dolorosa experiencia que se vive en nuestro país desde hace varios años. En cuanto a las ediciones impresas, hasta la fecha cuento con 55 autores, entre venezolanxs, latinoamericanxs, europexs y africanxs. Cada libro tiene algo especial que me encanta, entonces así, me es fácil trabajar en todo lo que implica la edición, además de la promoción, distribución, etc. Soy una persona en el espectro autista y me puedo concentrar solo en lo que me apasiona. Recuerda que LP5 Editora es una micro editorial, entonces es fundamental para mí amar cada proyecto. La idea es seguir difundiendo el quehacer artístico y literario de creadorxs de todo el mundo en la medida de lo posible y con las herramientas a mano. Colaborar en el sentido de memoria cultural de la humanidad. Cada uno de los proyectos editoriales en los diversos lugares del mundo suman su aporte. Cada uno de los proyectos de difusión son esenciales para dar cobertura a tanta creatividad. Cada uno con su estilo y línea editorial llega a un público diferente, es por esto que ojalá sigan creciendo y multiplicándose gracias las posibilidades virtuales de internet y los trabajos mancomunados.

SOBRE EL AUTOR



FLORIANO MARTINS (Brasil, 1957). Poeta, editor, dramaturgo, ensayista, artista visual y traductor. En 1999 creó *Agulha Revista de Cultura*. Coordinó (2005-2010) la colección “Ponte Velha” de autores portugueses en Escritos Editora (São Paulo). Curador del proyecto “Atlas Lírico de Hispanoamérica”, de la revista *Acrobata*. Estuvo presente en festivales de poesía realizados en países como Bolivia, Chile, Colombia, Costa Rica, República Dominicana, El Salvador, Ecuador, España, México, Nicaragua, Panamá, Portugal y Venezuela. Curador de la Bienal Internacional del Libro de Ceará (Brasil, 2008), y miembro del jurado del Premio Casa das Américas (Cuba, 2009),

fue profesor invitado en la Universidad de Cincinnati (Ohio, Estados Unidos, 2010). Traductor de libros de César Moro, Federico García Lorca, Guillermo Cabrera Infante, Vicente Huidobro, Hans Arp, Juan Calzadilla, Enrique Molina, Jorge Luis Borges, Aldo Pellegrini y Pablo Antonio Cuadra. Entre sus libros más recientes se encuentran *Un poco más de surrealismo no hará ningún daño a la realidad* (ensayo, México, 2015), *El Iluminismo es una ballena* (teatro, Brasil, en colaboración con Zuca Sardan, 2016), *Antes de que se cierre el árbol* (poesía completa, Brasil, 2020), *Nafragios del tiempo* (novela, con Berta Lucía Estrada, 2020), *Las mujeres desaparecidas* (poesía, Chile, 2022), y *Sombras en el jardín* (poesía, Brasil, 2023).

● ÍNDICE

Todos los libros son uno solo

● Parte 1 | Los poetas

- Pablo Antonio Cuadra | Poesía: el ensayo de lo inefable
Enrique Gómez-Correa | Testimonios de un poeta explosivo
Juan Liscano | La expresión de lo esencial
Fernando Charry Lara | Pasión y reflexión de la poesía
Javier Sologuren | Una poética de la levedad
Otto-Raúl González | Guatemala y sus voces ocultas
Amanda Berenguer | Viajes incesantes del lenguaje
Claribel Alegría | Recuerdos de la realidad
Manuel de la Puebla | Memoria poética de un país
Carlos Germán Belli | Preciosos misterios de la experiencia poética
Ludwig Zeller | El surrealismo en la mesa [participación de Susana Wald]
- Francisco Madariaga | “Soy sólo un peón del planeta”
Américo Ferrari | El recorte sagrado de las palabras
José Guillermo Ros-Zanet | Encuentros y desencuentros
Roberto Sosa | Honduras en su ambiente poético
Juan Calzadilla | humor y síntesis en el acto creador
Jorge Ariel Madrazo | El poema como cuerpo vivo
Circe Maia | Una voz a través del tiempo
Pedro Lastra | Del espejo a la multiplicación de las voces
Marosa di Giorgio | Diálogo sin pausa
Carlos M. Luis | La trascendencia de los cánones
Alfredo Silva Estrada | Inscripciones en el espacio poético
Manuel Mora Serrano | Viajes de la historia y las vanguardias
Rodolfo Alonso | La riqueza abandonada de la poesía
Gerardo Deniz | Recortes de una ironía apasionada
Miguel Grinberg | Una mirada en las vanguardias
Rodrigo Pesántez-Rodas | El Ecuador de las luces
Eugenio Montejo | Anotaciones de la permanencia del canto
José Roberto Cea | Casi un testamento poético
Francisco Morales Santos | Nuevo Signo y la poesía siempre
Gustavo Pereira | “Al diablo los versos”
Jotamario Arbelaez | Extravagancias poéticas del nadaísmo
Luis Alberto Crespo | Resonancias del espíritu poético
Eduardo Mitre | La razón ardiente de la poesía
Armando Romero | Las combinaciones de vidas
Renée Ferrer | Los nudos del exilio

Juan Carlos Mieses | Detrás de las palabras y los ritmos
Susana Giraudo | La poesía y sus nombres infinitos
Alfredo Fressia | En las fisuras de la mimesis
Carlos Francisco Monge | Sobre el alcance de la lírica
Ernestina Elorriaga | En una mesa de luz
Berta Lucía Estrada | Una mesa vertical
Gary Daher Canedo | Sitio donde aguarda un cántaro
José Ángel Leyva | Sin que las dudas se agoten
Rodolfo Häsler | En busca de lo imposible
José Mármol | La otredad sorprendida del poeta
Vilma Tapia Anaya | Una mesa para el diálogo
Gonzalo Márquez Cristo | Correspondencias entre poesía y acción
Mario Meléndez | La luz por detrás de la cortina
Xavier Oquendo Troncoso | Diálogo en el centro del mundo
Carolina Zamudio | La ilusión transitoria de los espacios
Gladys Mendía | La cultura siempre en movimiento

Sobre el Autor



Escritura conquistada – Poesía hispano-americana de Floriano Martins, se terminó de ensamblar en su versión digital en noviembre de 2025.

En su composición se utilizaron los tipos: Californian FB,
Typewriter: 10, 12, 14, 18.





2025



ESCRITURA CONQUISTADA, I

2025