

POESÍA Y POÉTICA

OTOÑO 1992

El concepto de ficción

Juan José Saer

Una entrevista y cuatro poemas

Peter Laugesen

Conversación con Raúl Zurita

Juan Andrés Piña

Cordelia Urueta

Poemas

- Eduardo Mitre
- Patricia Gola
- Juan José de Giovannini

11

UNIVERSIDAD IBEROAMERICANA



UNIVERSIDAD
IBEROAMERICANA

Lic. Carlos Vigil Avalos
RECTOR

Ing. Guillermo Celis Colín
DIRECTOR GENERAL ACADEMICO

Mtro. Maximino Verduzco A.
DIRECTOR GENERAL DE SERVICIOS
EDUCATIVO-UNIVERSITARIOS

Mtro. Gerald Nyenhuis
DIRECTOR DEL DEPARTAMENTO DE LETRAS

POESIA Y POETICA
No. 11 • Otoño1992

Hugo Gola
DIRECTOR

Juan Alcántara P.
Ana Belén López
J. Gerardo Menéndez
Roberto Tejada
CONSEJO DE REDACCION

J. Gerardo Menéndez
DISEÑO

POESIA Y POETICA
Publicación trimestral de poesía
y reflexión poética.
Prolongación Paseo de Reforma 880.
Lomas de Santa Fe, 01210, México, D.F.
Tel. 726-90-48, ext. 1301 y 1154
Certificado de litud de título No. 5752.
Certificado de litud de contenido No. 4441.
ISSN 0188-5154.
Impreso en los talleres gráficos
de la Universidad Iberoamericana.

Contenido

- 3 El concepto de ficción
 Juan José Saer
- 11 Una entrevista y cuatro poemas
 Peter Laugesen
 Traducción del francés: Hugo Gola
- 29 Conversación con Raúl Zurita
 Juan Andrés Piña
- 57 Tres fragmentos de "El Desierto de Atacama"
 Raúl Zurita
- 61 Cordelia Urueta
- 65 Dos poemas
 Eduardo Mitre
- 68 Poemas
 Patricia Gola
- 74 Poemas
 Juan José de Giovannini

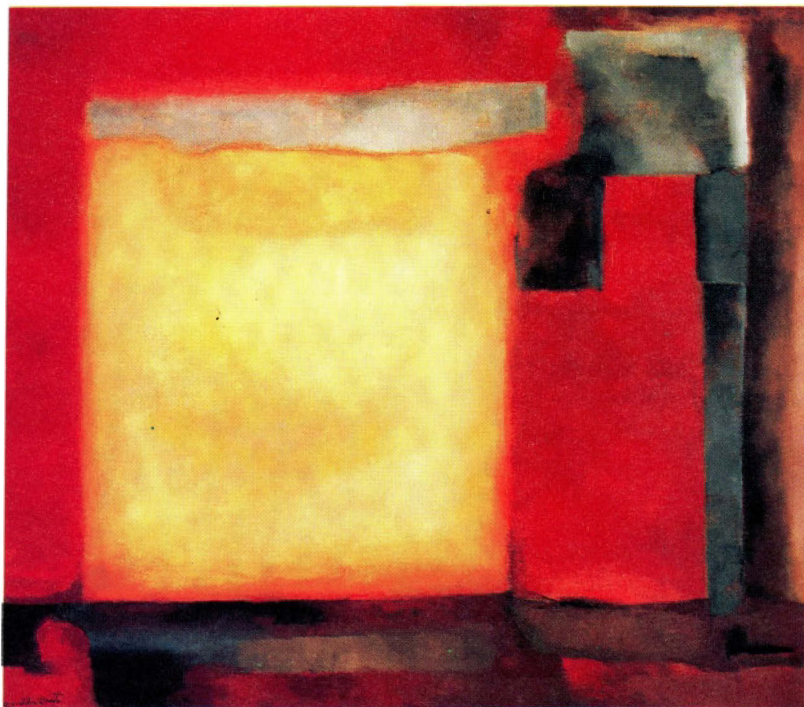
Ilustraciones:

Pinturas de Cordelia Urueta

Fotografías:

Gerardo Suter: pp. 43, 60, 67 y 73

Flor Garduño: pp. 2, 10, 19, 28 y 79



Ventana al sol. 1983

El concepto de ficción

Juan José Saer

Nunca sabremos cómo fue James Joyce. De Gorman a Ellmann, sus biógrafos oficiales, el progreso principal es únicamente estilístico: lo que el primero nos transmite con vehemencia, el segundo lo hace asumiendo un tono objetivo y circunspecto, lo que confiere a su relato una ilusión más grande de verdad. Pero tanto las fuentes del primero como las del segundo -entrevistas y cartas- son por lo menos inseguras, y recuerdan el testimonio del "hombre que vio al oso", con el agravante de que para la más fantasiosa de las dos biografías, la de Gorman, el informante principal fue el oso en persona. Aparte de las de este último, es obvio que ni la escrupulosidad ni la honestidad de los informantes puede ser puesta en duda, y que nuestro interés debe orientarse hacia cuestiones teóricas y metodológicas.

En este orden de cosas, la objetividad ellmaniana, tan celebrada, va cediendo paso, a medida que avanzamos en la lectura, a la impresión un poco desagradable de que el biógrafo, sin habérselo propuesto, va entrando en el aura del biografiado, asumiendo sus puntos de vista y confundiendo paulatinamente con su subjetividad. La impresión desagradable se transforma en un verdadero malestar en la sección 1932-1935, que, en gran parte, se ocupa del episodio más doloroso de la vida de Joyce, la enfermedad mental de Lucía. Echando por la borda su objetividad. Ellmann, con argumentos enfáticos y confusos, que mezclan de manera imprudente los aspectos psiquiátricos y literarios del problema, parece aceptar la pretensión demencial de Joyce de que únicamente él es capaz de curar a su hija. Cuando se trata de meros acontecimientos exteriores y anecdóticos, no pocas veces secundarios, la biografía puede mantener su objetividad, pero apenas pasa al campo interpretativo el rigor vacila, y lo problemático del objeto contamina la metodología. La primera exigencia de la biografía, la veracidad, atributo pretendidamente científico, no es otra cosa que el supuesto retórico de un género

literario, no menos convencional que las tres unidades de la tragedia clásica, o el desenmascaramiento del asesino en las últimas páginas de la novela policial.

El rechazo escrupuloso de todo elemento ficticio no es un criterio de verdad. Puesto que el concepto mismo de verdad es incierto y su definición integra elementos dispares y aun contradictorios, es la verdad como objetivo unívoco del texto y no solamente la presencia de elementos ficticios lo que merece, cuando se trata del género biográfico o autobiográfico, una discusión minuciosa. Lo mismo podemos decir del género, tan de moda en la actualidad, llamado, con certidumbre excesiva, *non-fiction*: su especificidad se basa en la exclusión de todo rastro ficticio, pero esa exclusión no es de por sí garantía de veracidad. Aun cuando la intención de veracidad sea sincera y los hechos narrados rigurosamente exactos -lo que no siempre es así- sigue existiendo el obstáculo de la autenticidad de las fuentes, de los criterios interpretativos y de las turbulencias de sentido propias a toda construcción verbal. Estas dificultades, familiares en lógica y ampliamente debatidas en el campo de las ciencias humanas, no parecen preocupar a los practicantes felices de la *non-fiction*. Las ventajas innegables de una vida mundana como la de Truman Capote no deben hacernos olvidar que una proposición, por no ser ficticia, no es automáticamente verdadera.

Podemos por lo tanto afirmar que la verdad no es necesariamente lo contrario de la ficción, y que cuando optamos por la práctica de la ficción no lo hacemos con el propósito turbio de tergiversar la verdad. En cuanto a la dependencia jerárquica entre verdad y ficción, según la cual la primera poseería una positividad mayor que la segunda, es desde luego, en el plano que nos interesa, una mera fantasía moral. Aun con la mejor buena voluntad, aceptando esa jerarquía y atribuyendo a la verdad el campo de la realidad objetiva y a la ficción la dudosa expresión de lo subjetivo, persistirá siempre el problema principal, es decir la indeterminación de que sufren no la ficción subjetiva, relegada al terreno de lo inútil y caprichoso, sino la supuesta verdad objetiva y los géneros que pretenden representarla. Puesto que autobiografía, biografía, y todo lo que puede entrar en la categoría de *non-fiction*, la multitud de géneros que vuelven la espalda a la ficción, han decidido representar la supuesta verdad objetiva, son ellos quienes deben suministrar las pruebas de su eficacia. Esta

obligación no es fácil de cumplir: todo lo que es verificable en este tipo de relatos es en general anecdótico y secundario, pero la credibilidad del relato y su razón de ser peligran si el autor abandona el plano de lo verificable.

La ficción, desde sus orígenes, ha sabido emanciparse de esas cadenas. Pero que nadie se confunda: no se escriben ficciones para eludir, por inmadurez o irresponsabilidad, los rigores que exige el tratamiento de la “verdad”, sino justamente para poner en evidencia el carácter complejo de la situación, carácter complejo del que el tratamiento limitado a lo verificable implica una reducción abusiva y un empobrecimiento. Al dar un salto hacia lo inverificable, la ficción multiplica al infinito las posibilidades de tratamiento. No vuelve la espalda a una supuesta realidad objetiva: muy por el contrario, se sumerge en su turbulencia, desdeñando la actitud ingenua que consiste en pretender saber de antemano cómo esa realidad está hecha. No es una claudicación ante tal o cual ética de la verdad, sino la búsqueda de una un poco menos rudimentaria.

La ficción no es, por lo tanto, una reivindicación de lo falso. Aun aquellas ficciones que incorporan lo falso de un modo deliberado -fuentes falsas, atribuciones falsas, confusión de datos históricos con datos imaginarios, etc.-, lo hacen no para confundir al lector, sino para señalar el carácter doble de la ficción, que mezcla, de un modo inevitable, lo empírico y lo imaginario. Esa mezcla, ostentada sólo en cierto tipo de ficciones hasta convertirse en un aspecto determinante de su organización, como podría ser el caso de algunos cuentos de Borges o de algunas novelas de Thomas Bernhard, está sin embargo presente en mayor o menor medida en toda ficción, de Homero a Beckett. La paradoja propia de la ficción, reside en que, si recurre a lo falso, lo hace para aumentar su credibilidad. La masa fangosa de lo empírico y de lo imaginario, que otros tienen la ilusión de fraccionar *a piacere* en rebanadas de verdad y falsedad, no le deja, al autor de ficciones, más que una posibilidad: sumergirse en ella. De ahí tal vez la frase de Wolfgang Kayser: “No basta con sentirse atraído por ese acto; también hay que tener el coraje de llevarlo a cabo”.

Pero la ficción no solicita ser creída en tanto que verdad, sino en tanto que ficción. Ese deseo no es un capricho de artista, sino la condición primera de su existencia, porque sólo siendo aceptada en tanto que tal, se comprenderá que la ficción no es la exposición

- ▷ novelada de tal o cual ideología, sino un tratamiento específico del mundo, inseparable de lo que trata. Este es el punto esencial de todo el problema, y hay que tenerlo siempre presente, si se quiere evitar la confusión de géneros. La ficción se mantiene a distancia tanto de los profetas de lo verdadero como de los eufóricos de lo falso. Su identidad total con lo que trata podría tal vez resumirse en la frase de Goethe que aparece en el artículo ya citado de Kayser (“¿Quién cuenta una novela?”): “La Novela es una epopeya subjetiva en la que el autor pide permiso para tratar el universo a su manera; el único problema consiste en saber si tiene o no una manera; el resto viene por añadidura”. Esta descripción, que no proviene de
- ▷ la pluma de un formalista militante ni de un vanguardista anacrónico, equidista con idéntica independencia de lo verdadero y de lo falso.

Para aclarar estas cuestiones, podríamos tomar como ejemplo algunos escritores contemporáneos. No seamos modestos: pongamos a Solienitsin como paradigma de lo verdadero. La Verdad-Por-Fin-Proferida que trasuntan sus relatos, si no cabe duda que requería ser dicha, ¿qué necesidad tiene de valerse de la ficción? ¿Para qué novelar algo de lo que ya se sabe todo antes de tomar la pluma? Nada obliga, si se conoce ya la verdad, y si se ha tomado su partido, a pasar por la ficción. Empleadas de esa manera, verdad y ficción se relativizan mutuamente: la ficción se vuelve un esqueleto reseco, mil veces pelado y vuelto a recubrir con la carnadura relativa de las diferentes verdades que van sistutiéndose unas a otras. Los mismos principios son el fundamento de otra estética, el realismo socialista, que la concepción narrativa de Solienitsin contribuye a perpetuar. Solienitsin difiere con la literatura oficial del estalinismo en su concepción de la verdad, pero coincide con ella en la de la ficción como sirvienta de la ideología. Para su tarea, sin duda necesaria, informes y documentos hubiesen bastado. Lo que debemos exigir de empresas como la suya, es un afincamiento decidido y vigilante en el campo de lo verificable. Sus incursiones estéticas y su gusto por la profecía se revelan a simple vista de lo más superfluos. Y por otro lado, no basta con dejarse la barba para lograr una restauración dostoyevskiana.

Con Umberto Eco, las amas de casa del mundo entero han comprendido que no corren ningún peligro: el hombre es medievalista, semiólogo, profesor, versado en lógica, en

informática, en filología. Este armamento pesado, al servicio de “lo verdadero”, las hubiese espantado, cosa que Eco, como un mercenario valeroso que cambia de campo en medio de la batalla, ha sabido evitar gracias a su instinto de conservación, poniéndolo al servicio de “lo falso”. Puesto que lo dice este profesor eminente, piensan los ejecutivos que leen sus novelas entre dos aeropuertos, no, no es necesario creer en ellas ya que pertenecen, por su naturaleza misma, al campo de lo falso: su lectura es un pasatiempo fugitivo que no dejará ninguna huella, un cosquilleo superficial en el que el saber del autor se ha puesto al servicio de un objeto fútil, construido con ingeniosidad gracias a un *ars combinatoria*. En este sentido, y sólo en este, Eco es el opuesto simétrico de Solienitsin: a la gran revelación que propone Solienitsin, Eco responde que no hay nada nuevo bajo el sol. Lo antiguo y lo moderno se confunden, la novela policial se traslada a la edad media, que a su vez es metáfora del presente, y la historia cobra sentido gracias a un complot organizado. (Ante Eco, me viene espontáneamente al espíritu una frase de Barrés: “*Rien ne déforme plus l'histoire que d' y chercher un plan concerté*”). Su interpretación de la historia está puesta de manera ostentosa para no ser creída. El artificio, que suplanta al arte, es exhibido continuamente de modo tal que no subsista ninguna ambigüedad.

La falsedad esencial del género novelesco autoriza a Eco no solamente la apología de lo falso a lo cual, puesto que vivimos en un sistema democrático, tiene todo el derecho, sino también a la falsificación. Por ejemplo, poner a Borges como bibliotecario en *El nombre de la rosa* (título por otra parte marcadamente borgiano), es no solamente un homenaje o un recurso intertextual, sino también una tentativa de filiación. Pero Borges -numerosos textos suyos lo prueban-, a diferencia de Eco y de Solienitsin, no reivindica ni lo falso ni lo verdadero como opuestos que se excluyen, sino como conceptos problemáticos que encarnan la principal razón de ser de la ficción. Si llama *Ficciones* a uno de sus libros fundamentales, no lo hace con el fin de exaltar lo falso a expensas de lo verdadero, sino con el de sugerir que la ficción es el medio más apropiado para tratar sus relaciones complejas.

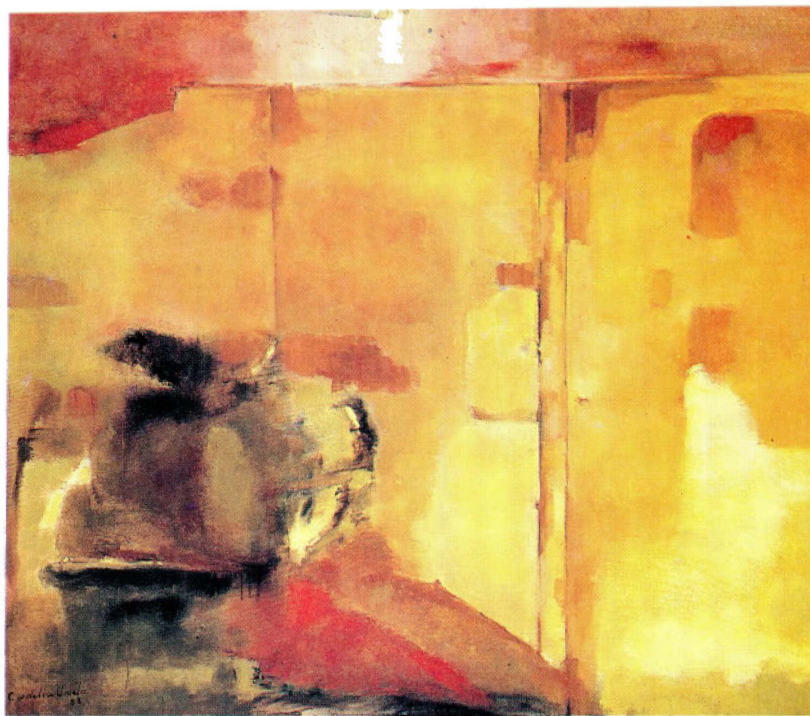
Otra falsificación notoria de Eco es atribuir a Proust un interés desmedido por los folletines. En esto hay algo que salta a la vista: subrayar el gusto de Proust por los folletines es un recurso teatral de Eco para justificar sus propias novelas, como esos candidatos

dudosos que, para ganar una elección local, simulan tener el apoyo del presidente de la república. Es una observación sin ningún valor teórico o literario, tan intrascendente desde ese punto de vista como el hecho, universalmente conocido, de que a Proust le gustaban las *madeleines*. Es significativo en cambio que Eco no haya escrito que a Agatha Christie o a Somerset Maugham le gustaban los folletines, y con razón, porque si pone de testigo a Proust para exaltar los folletines es justamente porque escribió *A la recherche du temps perdu*. Es detrás de la *Recherche* que Eco pretende ampararse, no del supuesto gusto de Proust por los folletines. Basta con leer una novela de Eco o de Somerset Maugham para saber que a sus autores les gustan los folletines. Y para convencerse de que a Proust no le gustaban tanto, la lectura de la *Recherche* es más que suficiente.

Mi objetivo no es juzgar moralmente y mucho menos condenar, pero aun en la más salvaje economía de mercado, el cliente tiene derecho a saber lo que compra. Incluso la ley, tan distraída en otras ocasiones, es intratable en lo que se refiere a la composición del producto. Por eso, no podemos ignorar que en las grandes ficciones de nuestro tiempo, y quizás de todos los tiempos, está presente ese entrecruzamiento crítico entre verdad y falsedad, esa tensión íntima y decisiva, no exenta ni de comicidad ni de gravedad, como el orden central de todas ellas, a veces en tanto que tema explícito y a veces como fundamento implícito de su estructura. El fin de la ficción no es expedirse en ese conflicto sino hacer de él su materia, modelándola "a su manera". La afirmación y la negación le son igualmente extrañas, y su especie tiene más afinidades con el objeto que con el discurso. Ni el *Quijote*, ni *Tristram Shandy*, ni *Madame Bovary* ni *El Castillo* pontifican sobre una supuesta realidad anterior a su concreción textual, pero tampoco se resignan a la función de entretenimiento o de artificio: aunque se afirmen como ficciones, quieren sin embargo ser tomadas al pie de la letra. La pretensión puede parecer ilegítima, incluso escandalosa, tanto a los profetas de la verdad como a los nihilistas de lo falso, identificados, dicho sea de paso, y aunque resulte paradójico, por el mismo pragmatismo, ya que es por no poseer el convencimiento de los primeros que los segundos, privados de toda verdad afirmativa, se abandonan, eufóricos, a lo falso. Desde ese punto de vista la exigencia de la ficción puede ser juzgada exorbitante, y sin embargo todos sabemos que es justamente por haberse puesto al

margen de lo verificable que Cervantes, Sterne, Flaubert o Kafka nos parecen enteramente dignos de crédito.

A causa de este aspecto principalísimo del relato ficticio, y a causa también de sus intenciones, de su resolución práctica, de la posición singular de su autor entre los imperativos de un saber objetivo y las turbulencias de la subjetividad, podemos definir de un modo global la ficción como una *antropología especulativa*. Quizás -no me atrevo a afirmarlo- esta manera de concebirla podría neutralizar tantos reduccionismos que, a partir del siglo pasado, se obstinan en asediarla. Entendida así, la ficción sería capaz no de ignorarlos, sino de asimilarlos, incorporándolos a su propia esencia y despojándolos de sus pretensiones de absoluto. Pero el tema es arduo, y conviene dejarlo para otra vez.



Cubículo. 1983

Una entrevista y cuatro poemas de Peter Laugesen*

No es necesario conocer el danés para darse cuenta de qué modo construye sus poemas Peter Laugesen. La importancia que para él tiene el sonido se puede captar con sólo darle una ojeada al original. Las palabras son tratadas como una materia viva, sonora y real. Articula las sílabas, las hace chocar, las ensambla para multiplicar el significado mediante un juego de vocales y consonantes.

No deseo ocultar lo que se pierde en una traducción. Esto es así. Pero me importa ofrecer lo que se salva. A pesar de ser traducidos del francés creo que estos poemas siguen conservando en nuestra lengua, la energía básica que su autor introdujo en ellos al redactarlos en danés.

H. G.

* Los poemas y la entrevista pertenecen al libro *Building-Le Bunker*, publicado por la editorial Arcane 17 de la Maison des Écrivains Étrangers et des Traducteurs de Saint-Nazaire, Francia, en 1992. Los poemas fueron traducidos al francés por Karl y Janine Poulsen y al castellano por Hugo Gola.

Entrevista con Peter Laugesen

Bernard Bretonnière

Al comienzo de los años sesenta usted participó en el movimiento situacionista, al lado de Guy Debord con quien a menudo se encontró en París. ¿No piensa que el juego dialéctico de los situacionistas (es decir el de todo individuo sumergido en la política) por su grado de abstracción, su exclusivismo y su interminable retórica, entre en contradicción con la experiencia de la creación artística, y más aún con la poesía?

En el movimiento situacionista existían flagrantes contradicciones, particularmente sobre este asunto. Habíamos decretado que el arte situacionista no podía existir en tanto que el situacionismo reunía en su mayoría a artistas. Las exclusiones entonces comenzaron y yo mismo fui excluido en 1964 por haber apoyado al arquitecto húngaro Attila Kotanyi que practicaba el zen y fue por ello acusado de religiosidad.

Desde entonces yo no tuve ningún contacto con los situacionistas franceses primordialmente ideólogos, muy marcados por la filosofía política, pero continué reuniéndome con los situacionistas daneses, casi todos artistas que provenían del grupo Cobra o de sus alrededores. Por la pintura y la poesía llegué a la ideología. Pollock y los pintores de Cobra, Kerouac, Ferlinghetti, Burroughs y los poetas de la generación beat; pero las cuestiones ideológicas, con su exclusivismo, se viven en detrimento de otras experiencias.

A pesar de todo ¿continúa usted marcado por ese periodo situacionista? ¿Qué conservó de entonces?

De allí proviene un costado de rebelión política y la experiencia de un discurso, sin duda interminable pero que ha tenido su efecto en la vida política oficial y sobre las prácticas artísticas, aún sin que la revolución se hubiera llevado a cabo. Hoy no se puede negar la influencia de los movimientos hippies o de los squatters, tanto en sus aspectos positivos como en los negativos.

Pero, personalmente ¿qué obtuvo usted de aquello?

Una base de conocimiento filosófico bastante sólida. Yo continué actuando sobre las líneas de fuerza de los situacionistas, por ejemplo en el cuestionamiento del tiempo libre. El situacionismo era una tentativa de inventar nuevas prácticas cotidianas para una sociedad por venir. Hemos anunciado con precisión la sociedad en la que estamos. El situacionismo, personalmente, me ha provisto de razones para ser escritor, poeta.

¿Cuáles son esas razones? ¿Puede la literatura cambiar al hombre?

Sí, estoy convencido. La literatura, a través de toda su historia, ya ha cambiado al hombre, aunque ello se ha producido lentamente. La literatura continúa siendo un fenómeno importante en la evolución del hombre. Antes que nada cambia al autor: uno se transforma escribiendo. Luego al lector. No es por cierto la única cosa que modifica al hombre pero es una no despreciable, y yo creo, cada vez más importante. Por esta razón estoy interesado en las conexiones literarias entre la lengua bretona y la lengua danesa: la muerte de una lengua puede borrar toda la evolución que ella trajo. Ese es el problema que se presenta ante una lengua que es hablada sólo por un número limitado de personas, como el danés.

¿Qué desaparecería si el danés dejara de hablarse?

Una manera viva de pensar el mundo. Con la lengua danesa, situada entre el alemán y el inglés y casi carente de gramática si se la compara con el francés, no estamos limitados por casi ninguna prohibición. Kerouac no hubiera podido escribir nunca su largo río de palabras en francés o en una lengua latina. Pero, todavía más que el inglés, nuestro danés permite un pensamiento totalmente espontáneo, abierto a las innovaciones lingüísticas y a las interpretaciones.

Interesado en las vinculaciones entre la poesía danesa y la bretona usted aprovechó su estada en Saint Nazaire para lanzar un llamado público a quien pudiera ayudarlo en esta empresa. ¿Su idea ha tenido resonancia?

Kerouac era de origen bretón y ello aumenta todavía más mi interés. Las vinculaciones literarias entre Dinamarca y la Bretaña son muy antiguas, como lo prueba el poeta del siglo XIX Dafydd Ap Gwilyn; los sistemas de escritura son los mismos. Uno puede tomar todavía el ejemplo de Dylan Thomas. Algunas personas me contestaron y ello me permitirá profundizar mi investigación. Dafydd Ap Gwilyn en verdad no era bretón sino galés (welsh). Thomas no conocía el galés y escribía en inglés una poesía violentamente moderna, una escritura compleja que utilizaba una prosodia celta muy antigua. Esa prosodia –y las palabras– están muy próximas a la poesía primitiva de los países que hoy se llaman celtas o escandinavos. Entre la lengua gaélica de Escocia y la lengua danesa que hoy se habla en el oeste de Jutlandia existen numerosas palabras comunes o muy próximas, por ejemplo, *bair/barn* que significa niño, o la palabra danesa *kende* (ken es escocés) que significa *conocer, saber*; *kenninger* eran las palabras claves, metáforas comprimidas de la *Edda* ¹ escandinava. Robert Graves ha tratado esas cuestiones en su libro *The White Goddess*, en el cual considera la poesía como una manera de pensar, como *otra* lógica. Es sin duda un asunto de lengua. Como ya dije, el danés es una lengua igualmente abierta y en consecuencia amenazada por una americanización bastante rápida. En danés Kierkegaard no es, como otros, sólo un filósofo existencialista un tanto aislado, sino un poeta, un narrador baudeleriano. Para nosotros la filosofía es algo que pasa por la poesía.

De allí surgen las diferencias entre un situacionista danés y uno francés... Pero ¿entre bretones y daneses?

Las diferencias en el primer caso son casi insuperables. En cuanto a lo que concierne a bretones y daneses le quiero contar dos anécdotas. Encontré una vez a un viejo bretón, muy amable, que me contó que había adoptado el nombre Aldrig. Ahora bien, Aldrig es una palabra danesa que significa nunca. Más tarde, en el Museo de Arte Moderno de París, un guía, igualmente bretón, al descubrir que yo era danés me mostró su gafete donde estaba inscrito su nombre. Se llamaba Person. *Person* es una palabra más bien sueca que quiere decir *hijo de per*, pero en tanto vocablo quiere decir nadie (*personne*). Reuniendo esas dos palabras el bretón se podría llamar Aldrig Person, lo cual en danés vendría a significar *nunca nadie* (*jamais personne*).

¿Encontró usted desde el principio su manera de escribir, fue evolucionando o más bien defiende la idea de que un escritor puede tener varias formas de hacerlo?

Siempre he escrito mucho. Al comienzo se trataba de una especie de escritura automática, en el sentido surrealista, influenciado por Kerouac y el jazz de los años 60. Luego, después de mis primeros libros, hice una poesía muy próxima a la lengua hablada al tiempo que traducía a Antonin Artaud y leía a Denise Roche o a Marcelin Pleynet en el período *Tel Quel*. Pero esas lecturas no influyeron en mí porque yo ya tenía una manera de escribir. No llegó de golpe. Fue el resultado de un largo trabajo. Pero hay que estar atento para que esta manera no se convierta en una prisión. Hay que trabajar ininterrumpidamente, buscar siempre, avanzar. Escribí a la manera de Rimbaud y luego comencé a leer a Mallarmé, a encontrarle un sentido. Pero fue una lenta evolución.

¿Qué recibió de aquella relación con Artaud y Mallarmé?

Artaud me sacudió, particularmente *El teatro y su doble*, que descubrí alrededor de 1960, en una época en que la influencia de Rimbaud –ya no lo leo– era predominante. Fue más tarde cuando leí a Mallarmé pero no lo aprecié mucho salvo *Un coup de dés jamais n'abolirá le hasard*; es algo: un golpe de dados es precisamente lo que se practica cuando se escribe un poema ya que el azar forma parte de las condiciones absolutas. Entre los poetas franceses –Rimbaud aparte porque él es *otro*– los que prefiero son Villon y Verlaine (según Mandelstam los dos son encarnaciones de un mismo aliento poético), Baudelaire, Nerval, Queneau y Vian. En cuanto a los prosistas citaré a Stendhal, Hugo, Jarry, Celine y Genet.

Usted es también crítico de arte. ¿Esta modificación del ejercicio literario es acaso comparable a la del espectador de buena voluntad que ante la pintura logra afinar poco a poco su capacidad de comprender, juzgar e interpretar?

Sin duda. En cuanto a la evolución del artista es muy diferente la del pintor a la del poeta. La del primero puede estar condicionada

por criterios económicos: el pintor puede encontrar una manera de pintar de fácil venta y es posible que persista en ella. El poeta estará siempre fuera de esta trampa.

¿El artista es alguien que durante toda su vida excava el mismo surco, cada vez más hondo, pero en el mismo terreno, sin poder apartarse de él? Algunos suelen soñar con reunir expresiones diversas para alcanzar una cierta concepción global de arte.

Personalmente siempre he dibujado e hice también algo de escultura, sólo por placer. Participé así mismo en encuentros con músicos y en la escritura mural. Me gusta pensar que un individuo puede practicar varias artes. La dificultad consiste en admitir concepciones susceptibles de abrirse a otras disciplinas. Para lograr una concepción global hay que evitar toda maquinación central, excluyente, que sofoque a las otras: es necesario que cada una se exprese libremente como los planetas que cohabitan en el espacio.

¿Y si usted fuera pintor quién le gustaría ser?

No soy pintor, en consecuencia no le puedo responder, pero si lo fuera habría hecho como Pollock, Wols o Jorn una pintura espontánea. Me gusta por igual Henri Michaux como poeta y como pintor. Podría todavía citar entre los pintores que más aprecio a Dubuffet, Gauguin, Picasso, Gaspar David Friedrich, Miguel Angel, Rafael y el Ticiano.

¿La crítica de arte, para el escritor, no constituye a menudo una trampa en tanto ella lo induce a producir, con frecuencia, textos gratuitos y prescindibles?

Para mí es una forma de no olvidar la pintura. Pero es cierto que la pintura suele suministrar una excusa para escribir: el tema es concreto pero muchas veces desaparece en una escritura que no es más que un pretexto. Hay que estar muy consciente de este peligro. La crítica de arte supone también una escritura a condición de no despreciar el vínculo que existe entre escritura y pintura.

En la poesía y en la crítica de arte es donde la relación con el público, con el lector, resulta más difícil, donde el hermetismo es mayor.

El hermetismo, ciertamente, representa un verdadero problema. Si ahora escribo una poesía muy próxima a la lengua hablada es, principalmente, para reducir esta dificultad. Pero pongamos las cosas en su lugar: la poesía es menos hermética de lo que se dice. Hay con ella un excesivo prejuicio. Ningún poeta busca ser hermético. Sin embargo no me opongo a que se escriba una poesía abierta, accesible, a condición de que ello sea sin la menor intención demagógica. Hablar para todos y no decir nada ¡no!

Usted hace periodismo, ¿considera esa escritura totalmente extraña a la escritura literaria?

El periodismo se hace para que sea consumido e inmediatamente olvidado. La literatura en cambio es algo que se escribe y se lee lentamente. Si bien no se escribe para la eternidad menos aún se escribe para los próximos cinco minutos. El fenómeno económico de la rápida rotación de los libros, tanto en Francia como en Dinamarca no conviene a la literatura y actúa en su contra. Es una práctica de la que somos víctimas y que nos debe inquietar seriamente.

¿Nunca fue tentado por la novela?

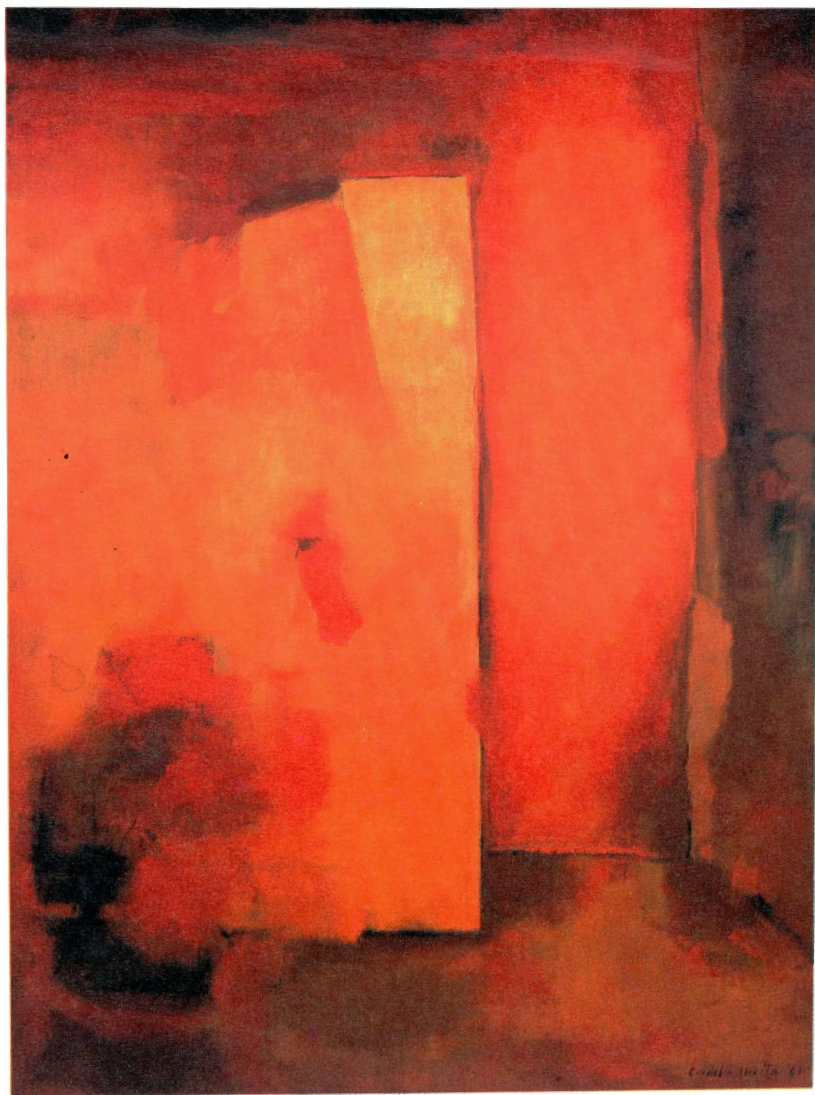
Tentado sí, pero nunca la intenté. Creo en realidad que la novela-novela es una forma muerta que pertenece al siglo XIX. Hoy la novela es aventajada por la televisión, por el cine. Si usted habla de Joyce entonces es otra cosa. ¿Podemos considerar el Ulises como una novela? Si yo no lo he intentado es por falta de tiempo. Para llevar a cabo semejante empresa es necesario reunir un material muy abundante.

Queda todavía el teatro, el cine y la televisión, a los que también aludió. No son acaso, desde el punto de vista económico, más favorables para un artista?

Trabajé poco en estos últimos años en la escritura dramática, más precisamente en el dominio del drama poético. Los textos que escribí, fueron a menudo para responder a encargos hechos por grupos de teatro del tipo Theatre du Soleil o del Theatre Odin

danés, que en verdad no han trabajado sobre textos contemporáneos. En Dinamarca nos falta una verdadera tradición. En Francia tienen a Corneille y Racine, en Inglaterra está Shakespeare y en Alemania Schiller. Entre nosotros casi nada, aparte de nuestra especie de Molière, Ludwig Holberg, un moralista cómico. Para abordar la escritura dramática he debido remontarme a los griegos—Esquilo, Sófocles, Eurípides—utilizando formas muy antiguas, un primitivismo cultural que llega, ciertamente, a través del gran Shakespeare y todas sus formas, una aproximación muy directa a la acción. Sus piezas están escritas como la poesía, en versos rimados o en una prosa rítmica a veces trabajada directamente con los actores. Me gustaría llevar adelante este trabajo pero ello me resulta difícil en la práctica. El teatro es una gran maquinaria colectiva que cuesta cara. También he escrito para el cine. Mis realizadores modernos son Dreyer (sin duda) y Bresson, porque ellos utilizan las palabras de manera muy interesante para un poeta. Tampoco allí trabajo con la frecuencia que quisiera, por razones puramente económicas. Estos son filmes de público no muy numeroso.

¹ “Arte poética” es el título de dos antologías de poesía islandesa. La *Gran Edda* o *Edda poética* o *Antigua Edda* (o *Saemundar Edda* pues fue atribuida por error a Saemud el Sabio desde su descubrimiento en 1643) reúne 35 poemas anónimos y algunos fragmentos que datan de los siglos VII al XIII. La *Pequeña Edda* o *Nueva Edda* o *Edda prosaica* o *Snorra Edda* es la obra de Snorri Sturluson escrita hacia 1220. Más allá de su interés literario las Eddas constituyen la fuente principal para redescubrir la mitología escandinava oscurecida por el cristianismo desde el año 1000.



Umbral. 1983

Cristal

Nous grandissons dans un monde
de trous et de vides.
A ces endroits
les colonies distraitement modernes
grouillent d'une multitude d'êtres
désormais exilés.
Le pont ne mène pas
d'une chose à l'autre
mais
d'ici à là
dessous le fleuve.
Les circuits se courtcircuient
paf!
je ne me rappelle, oublie.
C'est un monde méconnaissable pour nous tous,
gênes errants, rescapés des obus de la pensée.
particules d'un dualisme extrêmement concentré,
chargées de sons oubliés,
de souvenirs innés,
poussière cosmique provenant d'explosions
dans les sphères minimales.
A-t-on construit les routes, les villes,
de cette poussière, prête à disparaître,
les corps sont dispersés
dans les espaces étrangers.

KRYSTAL

Vi vokser ind i en verden / af huller og mangler / og på de tomme steder / mellem
de adspredt moderne kolonier / myldrer det med væsener / som nu er hjemløse.
/ Broen fører ikke / fra det ene tildet andet / men / fra det samme tildet samme,
/ og under den løber floden. / Kredsløb kortslutter / og pif paf puf / jeg husker

Cristal

Crecemos en un mundo
de agujeros y vacíos.
Fermentan allí
en colonias distraídamente modernas
multitud de seres
que pronto serán exiliados.
El puente no lleva
de una cosa a otra
sino
de aquí para allá
bajo el río.
Saltan los circuitos
¡paf!
Yo no recuerdo, olvido.
Es un mundo irreconocible para nosotros,
genes errantes, escapados de los obuses del pensamiento,
partículas de un dualismo en extremo concentrado,
cargadas de sonidos olvidados,
de recuerdos innatos,
polvo cósmico que proviene de explosiones
en las ínfimas esferas.
¿Se construyeron rutas, ciudades
con ese polvo, presto a desaparecer?
Los cuerpos son esparcidos
en espacios extraños.

og glemmer. Det er en verden / ingen kan kende, / vagabonderende gener
undsluppet tankens granater, / partikler af højt koncentreret dualisme / ladet
med glemte lyde, / med ufødt erindring, / støv i kosmos fra eksplosioner / i det
minimale. / Af det støv, parat til forsvinden, / er vejene bygget, byerne rejst, /
kroppene spredt / i fremmede rum.

Bretagne

Elle se balance comme un souffle vers l'intérieur.
Elle est la terre, la mer et la pluie.
Elle est le soleil, les étoiles, la lune et les poissons.
Elle est les animaux et les plantes.
Ses racines son ailleurs.

Il n'y a pas de nations.
Il n'y a que des langues.

BRETAGNE

Det svinger som en vind mod det indre. / Det er jorden havet og regnen. / Det er solen stjernerne månen og fiskene. / Det er ddyr og planter. / Det har sine rødder et andet sted. // Der findes ingen nationer. / Der findes kun sprog.

Bretagne

Ella se balancea como un soplo hacia adentro
Ella es la tierra, el mar y la lluvia.
Ella es el sol, las estrellas, la luna y los peces
Ella es los animales y las plantas.
Sus raíces están más allá.

No hay naciones.
Hay sólo lenguas.

Touriste

Je suis un étranger ici
comme partout
où règnent les valets.
J'habite une langue
qui fait bruire le vent
comme insectes contre le carreau.

TURIST

Jeg er en fremmed her / som alle andre steder / hvor tjenere hersker. / Jeg bor i
et sprog / der rasler i vinden / som insekter mod ruden.

Turista

Soy un extranjero aquí
como en todas partes
donde reinen los criados.
Hablo una lengua
que hace zumbar el viento
como insectos contra el vidrio.

Marée

Épaves moteurs compresseurs turbines
chaudières boîtes de vitesses réacteurs extincteurs
plates-formes bassins flottants pétrole ordures méthane
camions trafic aérien biologie centrifuges
laboratoires appareils voitures comprimées
sous-marins disséqués gaz liquide métal
toutes sortes de matières toutes les parties
du grand moteur du monde le fleuve de métaphores des
/clés du
changement des portes ouvrant sur d'autres langues que
les chauffeurs les marins et les laborantines comprennent
la langue des liquides et des gaz et celle supérieure
des métaux le vent le grand mur blanc et nu le nid de la
pluie le pourchasseur des feuilles et dans la chambre
des machines le chauffeur noir du poème le nomade de la
pensée
le vent dans la langue mots comme feuilles qui frémissent
/sur
les branches du poème l'embouchure de la rivière les
/marais de
l'écriture entrée et sortie à marée haute et à marée basse

TIDEVAND

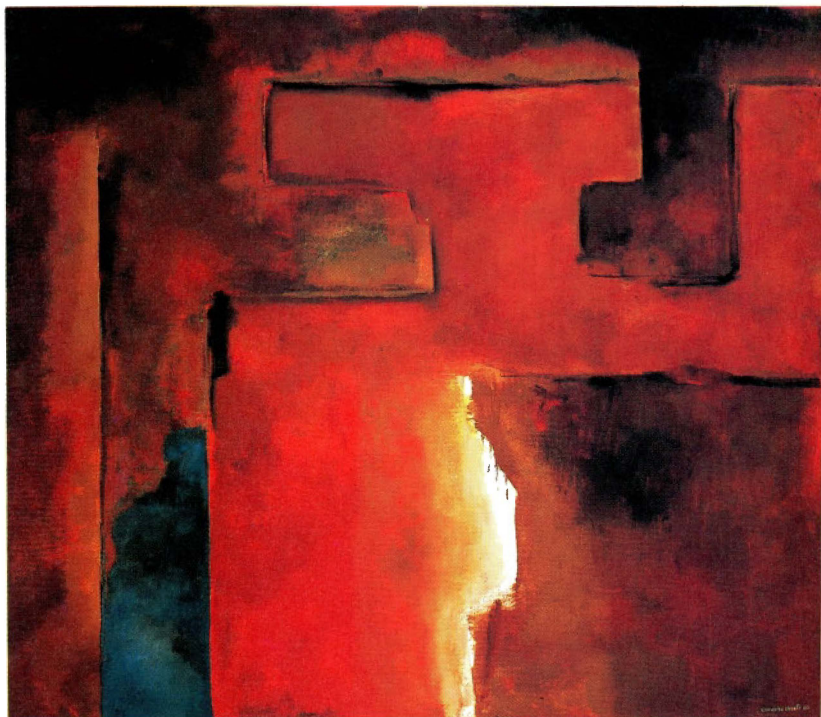
Skibsskrog motore kompressorer turbiner / kedler gearkasser reaktorer
brandslukker / platforme flydedokke petroleum affald metan / lastbiler luftfart
biologi centrifuger / laboratorier apparater sammenpressede biler / dissekerede
undervandsbåde gas væske metal / alle former af stof alle den moderne verdens
/ motors de le floden af metaforer nøgler til / forandring døre til andre sprog som

Marea

Residuos motores compresores turbinas
calderas cajas de velocidad reactores extintores
plataformas dársenas boyas petróleo basura metano
camiones tráfico aéreo biología centrífugas
laboratorios aparatos coches compactados
submarinos disecados gas líquido metal
toda clase de materias las múltiples partes
del gran motor del mundo el río de metáforas las llaves del
cambio puertas abriéndose a otras lenguas que
los choferes los marinos y los laboratoristas comprenden
la lengua de los líquidos y de los gases y la superior
de los metales el viento el gran muro blanco y desnudo el nido
/de la

lluvia el cazador de hojas y en la cámara
de máquinas el fogonero negro del poema el nómada del
pensamiento
el viento en la lengua palabras como hojas que tiemblan en
las ramas del poema la desembocadura del río la ciénaga de la
escritura entrada y salida de la marea alta y de la marea baja.

chauffører / sømænd og laboranter forstår væskernes gassernes / sprog og
metallernes over det vinden den store / nøgne væg regnens rede bladene
forfølger og / i maskinrummet digtets sorte fyrbøder tankens / nomade vinden
i sproget ord som blade / der blæser i digtets grene flodens delta skriftens / sump
udgang og indgang når vandet er højt og lavt.



Rescoldo. 1984

Conversación con Raúl Zurita

Juan Andrés Piña

Desde pequeño tú viviste en una familia solamente de mujeres. ¿Por qué se produjo esta situación?

Nosotros vivíamos todos juntos: mis padres, mis abuelos -los padres de mi madre-, mi hermana y yo. Pero mi padre murió cuando mi mamá era muy joven: yo tenía apenas dos años. Entonces, dos días después de su fallecimiento, cuando iban al cementerio con él, murió mi abuelo. Se produjo una situación tremenda, porque la gente llegaba a dar las condolencias por un difunto, y se encontraban con que, además había otro. Desde ahí quedé viviendo sólo entre mujeres, porque mi madre no se volvió a casar. Por supuesto yo no tengo recuerdo de esas muertes, pero mi niñez estuvo rodeada, marcada por esa experiencia.

Por la muerte, la doble muerte...

Sí, pero porque además existía una extraña tradición en la familia de mi padre: eran siete hermanos y una hermana, y todos se murieron antes de los 30 años. Es toda una historia turbia en la que yo no he querido meterme, pero parece que tiene que ver con esas famosas maldiciones del campo, porque ellos eran de Los Angeles. Incluso sé que hay un crimen entremedio, en el que habrían participado mi abuelo y mi bisabuelo. No sé que pasó, pero cayó esta especie de látigo sobre la familia: todos murieron jóvenes. Mi padre murió a los 31 años. Por supuesto que esto yo lo supe después, y por eso viví bastante aterrado hasta que pasé los 30: ahí ya me sentí salvado, ves tú.

Tu padre murió, pero siguió presente en la vida familiar a través de una fotografía, según has contado.

Claro: había una foto de mi papá en una muralla de la casa, y cada vez que mi abuela consideraba que nosotros -yo y mi hermana- nos portábamos mal, nos decía que fuéramos a ver ese retrato. Por supuesto, el tipo aparecía ahí profundamente enojado: se le notaba en la mirada, en las cejas, en toda la expresión. Pero cuando ella creía que habíamos hecho algo que estaba bien, también nos

mandaba a ver la foto y para nosotros era una realidad evidente que nuestro padre sonreía, estaba conforme.

¿Dónde viviste tu niñez?

En Santiago, en la calle José Miguel Infante, en el segundo piso de una casa que estaba absolutamente derruida, que se caía sola. Incluso algunos de los muros estaban afirmados por palos. Recuerdo a mi abuela bajando despavorida por un gran temblor que hubo el año 58. Ahí se quebró una pierna. Siempre viví con la sensación de que la casa se iba a venir abajo, con un tremendo miedo a los temblores.

¿Era muy precaria la situación familiar?

Muy precaria. Mi madre trabajaba en la Compañía de Teléfonos y con eso nos manteníamos. Recuerdo que siempre se vivía con el terror del lanzamiento, por la falta de pago en el arriendo. Entonces, yo volvía del colegio y siempre tenía el pánico de encontrar nuestros muebles en la vereda. Duró muchos años ese miedo. Muchas veces mi madre, que ganaba muy poco como secretaria, quedó cesante y eso aumentaba la precariedad, dándome una sensación de desvalimiento físico.

Tu abuela tuvo mucha importancia en tu infancia... ¿Cómo era ella?

Como mi madre trabajaba fuera de la casa, mi abuela era para nosotros un personaje central. Además, me crié en un núcleo familiar muy pequeño, porque ya había desaparecido la familia de mi padre, y mi madre era hija única. Es decir, no tuve primos ni tíos. Mi abuela era de una formación católica-apostólica-romana in extremis, admiradora de Mussolini. Pasaron muchos años y cuando llegó Fidel Castro a Chile, en 1971, se enamoró de él, porque lo encontró idéntico a Mussolini. Mi abuela era una persona de bastante cultura: había estudiado pintura en Florencia. Por lo tanto, a ella le gustaba mucho esto del arte, dentro de una formación muy clásica. Cuando era niño, yo dibujaba y le mostraba mis dibujos y si a ella le gustaban, yo era feliz, era lo único que me importaba. Si no le gustaban, destrozaba los dibujos. También mi abuela nos contaba a mí y a mi hermana trozos de *La divina comedia*.

Eso fue clave en tu formación...

Sí, sí, sí, pero después, porque en ese momento yo no estaba interesado en escribir. Ella nos leía trozos, sobre todo del *Infierno*, y después lo contaba a su manera. Todo esto era en italiano –o muchas veces en genovés–, porque ésa era la lengua que se

hablaba en nuestra casa. El caso de mi abuela era curioso, porque provenía de una familia que en Italia tenía mucha plata, pero que se arruinó. A diferencia de tantos otros inmigrantes que llegaron a Chile y que hicieron fortuna, la familia de mi abuela no pudo hacerlo jamás. Entonces, ella mantenía un tono que era muy aristócrata, pero en medio de esta casa que estaba derrumbándose. *¿En qué colegio estudiaste?*

En el Liceo José Victorino Lastarria ahí en Miguel Claro con Providencia, donde entré desde tercera Preparatoria. Ese fue otro mundo contrastante. Era un colegio pluriclasista y, como todos los liceos, con una cosa individualista muy fuerte, donde incluso había hasta matonaje. Era muy competitivo, pero por el lado físico, ni siquiera por el lado de los estudios. Ahí había tipos que incluso eran patos malos. Yo me acuerdo que un rector se hizo famoso porque echó a más de 400 fulanos por tener amonestaciones. El quería realmente poner un poco de orden en este asunto. Pero lo increíble fue que para llenar esas 400 vacantes entró lo peor de lo peor: gallos incluso prontuariados.

Es decir, el tradicional liceo chileno.

El típico liceo fiscal chileno. Era un ambiente bravo, duro, de difícil sobrevivencia, y que curiosamente tenía buenos resultados académicos. No sé cómo, pero así era. Incluso los puntajes para entrar a la universidad entre esos liceos y los colegios particulares eran bien parejos. Ahora no claro... A pesar de todo me gustó convivir, estar allí, porque de alguna manera era romper con ese micromundo que era mi casa, mi hermana y mi abuela...

En el liceo tu vocación no era precisamente lo humanístico...

No. Aunque me gustaba escribir y dibujar, lo que realmente me apasionaba era lo relacionado con las matemáticas. Yo estaba en el Área Científica y ahí me iba bien, era un buen alumno. Cuando salí en sexto Humanidades, entré a estudiar Ingeniería Civil sin ningún género de dudas.

Durante el colegio, ¿no te relacionaste con el mundo literario, «literatoso» de la época?

Para nada, y me parece que eso fue importante, porque marcó una especie de línea a futuro: nunca me he relacionado con ese mundo, ni ahora ni antes. Incluso cuando entré a la Universidad Federico Santa María en Valparaíso, tampoco. Los intelectuales estaban en el Pedagógico de la Universidad de Chile en Valparaíso o en la Escuela de Arquitectura de esa ciudad. La mía era una universidad

tecnócrata, donde tenía sí un grupo de amigos, pero no relacionado con eso. Pienso que haber tenido una formación matemática hace que los mundos no sean tan comunes con quien ha tenido una formación esencialmente humanística.

¿Por qué elegiste la Universidad Federico Santa María, alejada de Santiago?

Entré ahí el año 1967 y por una cosa que hoy día puede parecer tonta: en ese tiempo se comentaba que esa universidad era la más exigente, la que enseñaba mejor. Quizás también en el inconsciente había deseos de dejar esa casa, la misma casa a la que después volví hecho pedazos.

¿En esa época universitaria empezó el interés por la literatura, por la escritura?

En los años 69 o 70 la escritura ya empezó a tener mucha significación, pasando a ser algo obsesivo y una pasión, es decir me empezó a importar mucho más de lo que creía que me importaba. Fue la época de las primeras esperanzas y de las primeras desilusiones, también, cuando me daba cuenta de que todo lo que escribía me salía igualito a Fulano o idéntico a Zutano, ¿te fijas? Leía mucho, a Enrique Lihn, entre los chilenos, y sobre todo a los franceses: Rimbaud, Lautréamont, Mallarmé, que me impresionaron mucho, cosa que hoy día no me pasa. También me metí a unos seminarios que daban en la Escuela de Filosofía de la Católica de Valparaíso. Leí mucha filosofía, también. Fue un tiempo bastante pretencioso: quería saberlo todo.

Tú te casaste muy joven. ¿En qué época fue eso?

Justo cuando ganó Allende y en realidad fue un hecho capital en mi vida: no sólo me casé, sino que tuve tres hijos seguidos, uno detrás de otro. Me separé poco antes del golpe y eso fue una de las cosas que marcó una especie de derrumbe. Tenía la sensación de que no había solución en nada: ese matrimonio no funcionaba, porque, entre otras cosas, éramos muy jóvenes. Ya no vivía en mi casa y llevaba una vida literalmente de perros, horrorosa. Me pasaba las noches en blanco y entonces todos los días me iba al casino de la universidad a tomar desayuno, aunque yo no era ya estudiante, pero ése era mi lugar de refugio.

¿Te habías recibido de ingeniero?

Terminé mis estudios en la universidad en marzo de 1973 y en esa época tenía que empezar a hacer la famosa memoria de título, que nunca la hice: sólo egresé, nunca me recibí.

¿Dónde estabas el 11 de septiembre de 1973?

Muy temprano fui a este casino y vi el desplazamiento de militares y marinos en las calles. Frente a la universidad había un tremendo despliegue de uniformados y yo pensaba que esos tipos estaban locos, no entendía nada. Subí por una calle que está al costado de la universidad y de repente escuché que alguien me grita «¡Alto!» Ahí aprendí algo para toda la vida: cuando estos tipos te dicen eso, no es lo mismo que cuando lo hace un carabinero. Me ordenaron tirarme al suelo y después me llevaron a la parte de arriba del cerro, donde había un montón de gente, fundamentalmente los cocineros y los auxiliares que llegaban temprano. Nos pusieron a todos contra una pared. Mientras estaba ahí veía cómo los militares se metían a la universidad saltando las rejas. Ahí pensaba una cosa que después sería divertida: «Chupalla, con lo caldeados que están los ánimos, se va armar la grande por esta violación de la autonomía universitaria». Imagínate. No se me pasaba por la cabeza que esa violación duraría 16 años.

¿Qué hicieron con ese grupo donde tú estabas?

Me subieron a unos camiones junto a otras personas. Había de todo: sacaban y sacaban gente y la subían a los vehículos, y mucho después le preguntaban quiénes eran. Nos llevaron a la Escuela de Ingeniería Naval, que está en Salinas. Mientras íbamos llegando, yo veía un inmenso patio lleno de gente tendida y pensaba que en pocos minutos más estaría así. Y claro, al rato ya estaba abajo, donde nos dieron una feroz pateadura. Era un griterío espantoso. Estuvimos todo el día ahí, tendidos en el pasto con las manos en la nuca.

¿Les explicaron las razones de la detención?

Por supuesto que no. Lo que más les interesaba era ubicar a los jefes y dirigentes de la Federación de Estudiantes. Me acuerdo haberlos vistos salir marcados con una equis roja en la cara. Pero los demás éramos el populaje, no más. A mí, por ejemplo, nunca me preguntaron mi nombre hasta dos semanas después. Yo andaba con una carpeta con poemas y era una cosa de locos, porque a cada rato me pedían la carpeta. Para peor yo tenía ahí unos poemas en estilo vanguardista, con dibujitos y entonces me preguntaban qué significaba eso. Yo les contestaba que eran poemas. «¿Creís que somos huevones?», me decían, y empezaba la tremenda pateadura. Finalmente me devolvían la dichosa carpeta y después otros me la volvían a pedir. Eso pasó seis o siete

veces. Era muy fregado, porque nos pegaban en serio, incluso con pérdida de sentido. Yo llevaba varios días sin dormir y lo único que me hacía pensar que no estaba en una pesadilla era esta famosa carpeta de poemas, algo tangible que me hacía sentir que existía un antes.

¿Tú habías tenido militancia política?

Yo había sido miembro de las Juventudes Comunistas en la universidad, pero un militante absolutamente de base, sin ninguna importancia. Incluso había casos peores: compañeros míos que no tenían nada que ver con nada; incluso hasta demócratacristianos.

¿Dónde los llevaron después?

De ahí nos distribuyeron en dos barcos de la Compañía Sudamericana de Vapores, el Maipo y el Lebu, y también, a los detenidos más importantes, en La Esmeralda. Nos metieron en unos bodegones, al fondo. Cuando me subieron al barco, me volvieron a preguntar por la carpeta, pero ahí el interrogador llamó a otro fulano para que investigara mis papeles. Este tipo los miró y dijo «Ah, sí, son poemas estas huevadas» y me tiró la carpeta al mar. Ahí yo sentí que el mundo se me quebraba de verdad.

¿Cómo eran las bodegas?

Eran lugares bastante amplios, donde caben unas 200 personas, pero nosotros éramos 800, todos apretujados, en un hacinamiento que nos impedía incluso movernos. Como a los cuatro días nos empezaron a dar comida a través de un balde que bajaban con una cuerda, pero siempre lo dejaban a una altura tal que la gente tenía que saltar para poder agarrarlo. Como todos se empujaban para tomarlo, el balde se terminaba dando vueltas.

¿Podían ver algo desde ahí, saber del mundo exterior?

La bodega tenía sólo una abertura arriba, por donde se entra la carga. Por este boquete había siempre unos tipos apuntándonos, lo cual era ridículo, porque no había ni la más mínima posibilidad de huir. Por esa escotilla mirábamos anochecer, atardecer, la noche, el otro día... Poco a poco los cuerpos se empiezan a acostumbrar. Es curioso: al principio uno no puede ni moverse, pero en esas tres semanas ya se establecieron pequeñas formas de convivencia física: la gente dormía una encima de la otra, ya que era la única manera de ocupar el espacio y aguantar el frío. El barco siempre tenía un movimiento, una cosa normal. Pero una vez cerraron la escotilla y comenzó un movimiento auténtico de

viaje. Fue un pánico total, porque creíamos que ahí se acababa la historia. Pero no pasó nada.

¿Cuánto tiempo estuviste ahí?

Tres semanas. Nos soltaron al anochecer, cuando quedaba como una hora para el toque de queda. Yo tenía que correr para llegar a alguna parte donde poder dormir. Mi única posibilidad cercana del puerto era el pensionado universitario, y donde me acogieron fue en el pensionado femenino. Fue un heroísmo bastante grande el de las niñas que me aceptaron, porque estaban allanando todo. Si me hubieran pillado ahí, me hacen pebre.

¿Todavía recuerdas esa detención?

De todo eso ahora tengo una sensación muy mediatizada, lo veo con una gran distancia. Pero durante muchos años después de esta detención, recordaba y miraba esa experiencia con pavor. Ni hablaba de este tema.

Pero aparece después en uno de tus textos: «Acurrucados uno junto a otros al fondo del bote...»

Sólo después de escribirlo me di cuenta, y veo que ese poema no es más que recrear los días de prisión.

¿Volviste a la universidad después de esa experiencia?

Intenté establecer alguna normalidad, volver a la universidad, pero no pude: la entrada estaba permanentemente con guardias y no me atrevía a acercarme. Llegó un momento en que me quebré. Para mí el golpe de Estado fue importante, aunque yo no tuviera mi corazón puesto en este proceso de construcción del socialismo. Eso, sumado a mi separación matrimonial, a esta detención, me dejó en calidad de guiñapo. Durante mucho tiempo lo único que quería era dormir, porque si antes había tenido algunas obsesiones suicidas, en ese momento ya ni siquiera tenían sentido. De alguna manera pienso que el golpe de Estado me rescató a la vida.

¿Te rescató a la vida?

Claro, porque antes yo pensaba suicidarme, pero frente a tanta muerte colectiva, un suicidio individual era absurdo y ridículo. Ese deseo de autoeliminación provenía de que mi separación matrimonial fue algo muy doloroso: me sentía con una tremenda culpa por no poder mantener a mis hijos, de no poder subsistir. El año 74 lo viví como un zombie.

Volviste a Santiago...

Sí, volví a Santiago. La situación en la casa de mi madre era mala y yo tampoco aportaba con nada: era un puro problema, un bulto.

En ese momento tenía la sensación de que estaba perdiendo la vida, de ser impotente frente a todo: estaba como en una madeja de lana donde tú estiras piernas y brazos y no logras salir de ahí, porque son puros algodones; por más que te mueves, no avanzas nada. Todo mi aspecto físico era deplorable: había un descuido total de la vestimenta, de la apariencia, como un pordiosero, te fijas. Cuando pasaba al lado de un milico o de un paco, sentía que me miraban con desprecio, con menosprecio. Incluso un día me pasó algo muy humillante, que para mí fue como topar fondo: no me dejaron subir a una micro, porque ya andaba demasiado desastroso. Y entremedio de todo esto los llantos de mi madre y mis idas a un siquiatra que tampoco servía mucho. Esto llegó a un punto tal, que a mediados del 75 me quemé la cara en el baño de mi casa.

Un acto que ha tenido mucha importancia en tu biografía y en lo que has escrito.

Pero fue sin ninguna pretención, ni acción de arte ni nada. Fue un gesto desesperado.

¿Fue premeditado o surgió en forma espontánea?

Absolutamente consciente y premeditado. Fue el día que me bajaron de la micro. Me encerré en el baño, coloqué un fierro en las llamas del califont, hasta que se puso al rojo, y me lo planté en las mejilla izquierda. Después de hacer eso, no sé por qué y quizás un siquiatra lo podría explicar bien, tuve la sensación de que ese acto me reagrupaba un poco. Yo estaba en una disociación total. Con el tiempo me di cuenta de que si yo iba a escribir algo, necesariamente iba a partir de eso. Por supuesto la cara se me puso horrible, imagínate.

¿Comenzó algo nuevo a partir de eso?

De a poco, entonces, empecé a salir y a los pocos días me volvió la idea de escribir. Se me armó como una especie de totalidad. Ahí coincidió que conocí a mi segunda mujer. Diamela Eltit, que fue algo fuerte, muy fuerte, en un momento en que todo era tan precario, de tanta soledad y tan sin plata, además. Allí se creó una relación importante. Si algo uno puede rescatar de esos primeros años de dictadura, es que las relaciones que crecieron, de amistad o de amor, fueron grandes: una forma de sobrevivir. Hubo algo de esa época que se mantiene: si una cosa empieza en la más absoluta soledad, en este acto de quemarse la cara, tendría que concluir algún día con una apuesta por la felicidad total. Lo que comienza

de esta manera es el inicio de un camino que no está hecho para el dolor, sino, finalmente, para la alegría. Es decir, partir de la situación más vulnerable y quebrada.

¿Es la misma época que cuando comienzas a frecuentar el Departamento de Estudios Humanísticos?

Por esa época, más o menos. La casa de mi mamá está en República, frente a la Escuela de Economía de la Universidad de Chile, al lado del Departamento de Estudios Humanísticos, por donde ya vagaba en aquellos años. En Estudios Humanísticos yo me hice amigo de Nicanor Parra, de Ronald Kay, de Cristián Hunneus. Yo pasaba ahí porque iba a comer al casino de la Escuela de Economía que estaba al lado, y que era extraordinariamente barato. Después, como se sabe, ese edificio del departamento se convirtió en una sede de la Dirección de Inteligencia Nacional, Dina, que para mí fue la síntesis de todos estos años. Ahí empezó una etapa muy mínima y precaria, pero ya era otra historia, con una sensación de algo que se proyecta. Conseguí trabajo como vendedor de computadores, donde estuve cuatro años.

¿Entonces apareció publicado tu primer texto en la revista Manuscritos, del Departamento de Estudios Humanísticos?

Yo le mostré a Ronald Kay unos poemas titulados «Las áreas verdes», que había escrito en 1972, y él quiso publicarlos en ese número único de *Manuscritos*, en 1975. Con esos textos yo tenía un sentimiento como de despegue, de que empezaba a trabajar en zonas en las cuales sentía que me correspondía. En ese sentido ese poema fue para mí muy importante: se iniciaba algo en relación con la escritura y que no estaba presupuestado para mí antes.

En 1979 ocurre un hecho importante: aparece Purgatorio, tu primer libro.

Claro, publicado por la Editorial Universitaria. El libro lo llevó Enrique Lihn a esa editorial. Eduardo Anguita se entusiasmó y le dio el pase.

Este libro inicia un recorrido basado en La divina comedia, con la estructura del Infierno, Purgatorio y Paraíso...

De alguna manera esa trayectoria es la reconstrucción de las estructuras de las obras de Dante, no su imitación. Hay una intención de totalidad, de viaje. De hecho, el primer libro de este viaje no es el Infierno.

¿Por qué?

Simplemente porque el Infierno es todo aquello que no alcanza a constituirse en lenguaje. Es una soledad, un dolor tan grande, que no se alcanza a transformar en palabras.

Aparece, entonces, el Purgatorio.

Sí, la primera parte. *Purgatorio*, que significa precisamente purgar, pagar culpas, pecados, de una manera tal, que tu dolor ya lo puedes comunicar. En ese compartir comienza una especie de curación. Ese libro es un tránsito por lo precario y lo doloroso, y una forma de purificación a través del dolor. Se está pagando algo sin saber qué cosa es. Pensaba que no es tan fuerte el sufrimiento que a ti te puedan ocasionar, como el sufrimiento que tú puedas ocasionar en otros. En ese sentido yo batallaba con una vida dura que había significado abandono de hijos y de otras cosas que se miran desde la perspectiva más frívola, son historias de las que yo nunca pude quedar en paz.

Con ese libro ocurrió lo que pasa muy pocas veces con la poesía: se difundió, se hizo famoso, se comentó, a pesar de que se trata de un texto críptico, nada fácil. ¿Cómo te explicas ese éxito?

Es tal vez por ese misterio de cosas que se corresponden, sin que se sepa mucho por qué. Lo primero es que *Purgatorio* aparece en un período en que la producción literaria era muy escasa en Chile. Me atrevería a citar quizás sólo *La nueva novela*, de Juan Luis Martínez. Después de Lihn, la poesía que se había producido era una poesía monotemática y monoformal: demasiado parecidos los poetas entre ellos, donde es muy difícil diferenciar a un autor de otro. Había un vacío y este texto mío se desmarcó, ¿te fijas? Pero también sucede lo siguiente, y esto puede sonar muy paradójal y contradictorio: pareciera que la lectura no es algo fundamental. Pienso en libros de gran resonancia, pero que sin embargo no son leídos. Las mismas *Residencias* de Neruda han tenido una influencia mucho mayor que su lectura real. Sucede lo mismo con el *Ulises*, de James Joyce, cuya irradiación en algún momento toca elementos medulares del tiempo y de la época en que vivimos, a tal punto que uno puede influenciarse por él habiendo leído sólo media página. Es tal la cantidad de comentarios subliminales en los cuales se habla de este libro, que su resonancia va más allá de la lectura. La recepción de *Purgatorio*, que es un libro de difícil lectura, me la puedo explicar porque le tocó, por suerte o mala suerte, ser de ese tipo de libros: aquél que seguramente muy poca

gente lo ha leído completo, pero que resiste la primera hojeada. Entonces, lo primero que tiene que hacer a mi juicio un libro es resistir ese hojeo. Si no, no puede pretender resistir nada más, porque el 99 por ciento de las lecturas que va a tener, va a ser esa lectura rápida en una librería. Un libro elocuente tiene que ser elocuente a ese nivel.

En ese éxito influyó, obviamente, la crítica positiva de Ignacio Valente...

Por supuesto, pero para mí aquello no fue extraordinariamente importante. En realidad lo había sido mucho antes, el año 75, cuando escribí a propósito de mis poemas que aparecieron en la revista *Manuscritos*. Ahí él publicó un artículo sobre ese texto en particular. En ese momento fue tremendamente impactante para mí, tan fuerte, que la crítica elogiosa de *Purgatorio* ya no fue tanto. A medida que ha ido pasando el tiempo, me he puesto más indiferente a la crítica: no me trastorna el mundo, no me vuelve loco el andar consiguiéndome cada revista donde aparece un artículo sobre mí. Esto te lo digo con temor, porque implica también un cierto autismo. Con el tiempo he llegado a tener con Valente –o José Miguel Ibáñez– una relación que ya no es puramente de crítico. Siento que es un atento lector que está comprometido con lo que yo escribo y que le importa lo que yo hago. Es uno de esos amigos capitales que uno tiene de pronto y que son muy pocos; aquéllos a quienes lo que uno escriba le importa casi tanto como a ti.

¿Es de la misma época de la aparición de Purgatorio la formación de un grupo, el Colectivo de Acción de Arte, CADA?

Sí, hacia 1979, más o menos. Estábamos la Diamela, Lotty Rosenfeld, Fernando Balcells y Juan Castillo. Como vivíamos tremendamente enclaustrados, quisimos realizar acciones que se transformaran en colectivo. De hecho las hicimos ocupando espacios de dominio público. Vistas ahora, con el tiempo, las percibo como una intuición de lo que vendría después, como las protestas, por ejemplo. Una de esas acciones fue salir a repartir leche en las poblaciones, recordando aquello del medio litro de leche para todos los niños de Chile, del gobierno de Allende.

¿Cómo lo lograron?

Le pedimos once camiones a la Soprole diciéndoles que íbamos a filmar un spot, una película, y nos los pasaron. Los estacionamos frente al Museo de Bellas Artes, en fila, como una escultura, al mismo tiempo que repartíamos la leche que también había regalado

Soprole. También lanzamos un discurso frente a las Naciones Unidas, en la CEPAL, que se llamaba «No es una aldea». Después publicamos unos avisos en la revista *Hoy* que decían «Para no morir de hambre en el arte».

¿Hubo otra acción de arte?

Después, el año 81: ahí conseguimos una salida de aviones pequeños desde el Aeropuerto de Tobalaba, formados al estilo militar, que tiraban panfletos *sobre* cuatro poblaciones de Santiago.

En la época existía cierta percepción de que estas acciones eran enigmáticas; no se entendía muy bien su objetivo...

Lo del CADA se vio como algo enigmático y efectivamente lo era. Yo no tengo una visión feliz de eso. Rescato gestos, actos y una actitud. Entiendo que allí hubo una intención y una audacia, una valentía. En cambio, la discusión que eso suscitó en el pequeño medio artístico de la época, es sólo polvo que se lleva el viento, algo que pasó.

Hubo un acto tuyo que sí fue polémico: tu masturbación frente a un cuadro de un pintor chileno.

Eso fue en 1979, en la Galería Cal. El acto de masturbarme ante el cuadro de Juan Dávila estaba dentro de estos gestos algo enigmáticos. En ese tiempo yo tenía la sensación de que ante una tremenda precariedad, había una hiper intelectualización de ciertos grupos de artistas e intelectuales, y nunca se abordaba lo que realmente pasaba. Entonces, yo fui a una exposición de Dávila –pinturas muy subversivas, fuertes y rompedoras– a participar en un foro de cinco intelectuales. Ahí sentí que no se recogía para nada lo que realmente tenía esa pintura, de su sentido más profundo, e impulsado por las vehemencias de los finales de la juventud, vi en la masturbación una respuesta gestual mínima a lo que esa obra de arte estaba proponiendo. Ahí hay algo que después ha tenido mucha importancia para mí: las obras de arte que realmente nos pueden importar exigen una respuesta que tiene que ir con el comportamiento y con la actitud, y no solamente con el intelecto. Para mí esa acción de masturbarme frente a los cuadros de Dávila era un pequeño ejemplo de los diálogos que realmente teníamos que tener con la obra. Eso me parecía sobre todo importante frente a un medio que lo único que quería con esa obra era domesticarla, sacársela un poco de encima para no hacerse mayor problema.

¿Fue premeditado tu gesto?

No, no fue programado, nació de la vehemencia en lo que yo creía. No soy un tipo que acostumbre a masturbarse delante de todo el mundo... Bueno, esto se supo públicamente, apareció en el diario y por eso rápidamente me echaron de mi pega como vendedor de computadores. Fue una especie de escándalo y siempre me he arrepentido de haberlo hecho, no tanto por las consecuencias que me trajo, sino porque no se ha entendido. Siempre me he sentido incómodo con eso, nunca he logrado quedar totalmente en paz. Cuando me acuerdo lo puedo justificar y explicar intelectualmente; sin embargo, para mí es un acto fallido. No me encuentro en eso para nada. Tengo la sensación de algo extraño, algo que se me escapó.

Después apareció tu segundo libro, Anteparaíso, en 1982...

Su sentido es precisamente marcar aquello que está antes del paraíso, una apuesta a la felicidad, a la construcción de una nueva sociedad. En el viaje que está planteado en mis libros, este texto marca la salida del purgatorio y la entrada en otra etapa.

¿Fue mientras trabajabas este libro que se te ocurrió escribir una parte de él en el cielo?

A medida que lo escribía fue haciéndose urgente que esos textos aparecieran escritos en el cielo de Chile, o al menos una parte de ellos.

Antes de llevar a cabo tu proyecto, y en relación con este Anteparaíso, hiciste un nuevo flagelamiento de tu cuerpo: trataste de quedar ciego.

¿Por qué razón?

Sucedía que desde hacía dos o tres años estaba en una especie de búsqueda tremendamente cuestionadora del sentido que tenía hacer cosas. En un momento dado se me ocurrió algo que quizás es el colmo del romanticismo: que esas escrituras en el cielo que yo pensaba hacer serían infinitamente más elocuentes si el tipo que las había inventado no alcanzaba a verlas y tenía solamente que imaginárselas, como una especie de trazado invertido. Es decir, la contradicción entre la máxima apuesta a la visualidad, como es una escritura en el cielo, y el que su autor no pudiera ver aquello. Recuerdo que en ese tiempo había muchas ideas o elementos que me reventaban en la cabeza, ¿te fijas? Uno de éstos era pensar o creer que uno podía replegarse sobre sí mismo y tocar un instante casi inmemorial en la conciencia humana en que el hombre decide ver. Detrás de eso había un cierto intento de llegar a tocar ese

punto nuevamente, y optar por no ver, al menos en el sentido físico del término.

Es decir, fue un acto elegido.

Por supuesto. Esos fueron tiempos bien impresionantes para mí, porque el saber que quedaría ciego me producía una enorme sensación de paz. Pensé que este trabajo, en el que estaba absolutamente comprometido, pasaba o se relacionaba con este acto de cegarse. Estuve durante un año dándole vueltas a esta idea, hasta que en un momento dado dije «manos a la obra».

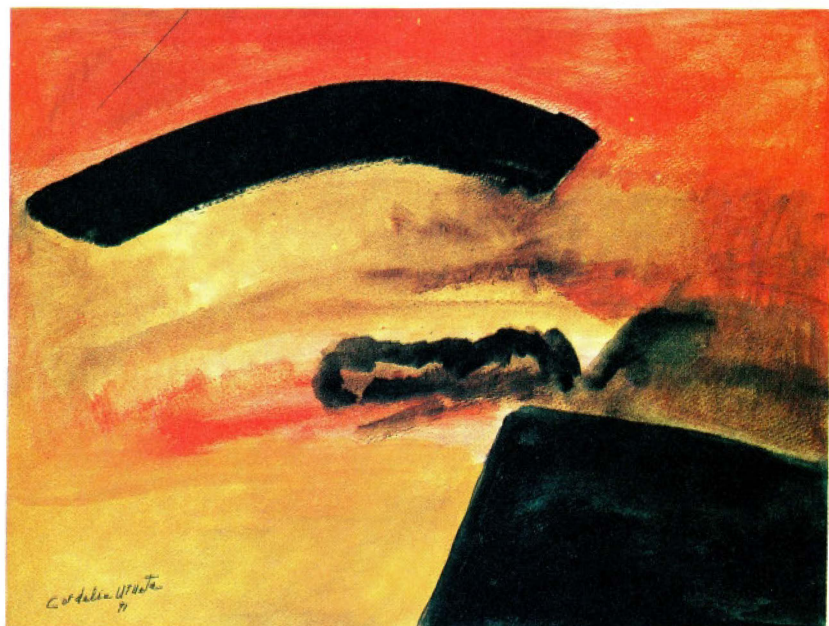
¿Cómo fue?

El 18 de marzo de 1980 fui a comprar amoníaco puro. Me puse cinta de scotch en los párpados para mantenerlos abiertos, pero cuando me eché el amoníaco, el impulso de cerrar los ojos fue mucho más fuerte que todos los scotch que me había colocado. En fin, el líquido no alcanzó a entrar totalmente. Así y todo paré en la Posta, porque quedé efectivamente mal: se me quemó parte de las córneas y al comienzo no podía ver nada. Terminé con lesiones menores. A las ocho horas me di cuenta que ya miraba y se mezcló un desmoronamiento absoluto junto a la felicidad de seguir viendo. No era un simulacro este asunto: me la estaba jugando para quedar ciego. También era un acto solitario. Se pueden hacer múltiples lecturas de este hecho, desde la más siquiátrica –decir «este individuo estaba absolutamente loco»– hasta la más sociológica: estudiarla en relación con los tiempos. Sin embargo, después de ocho años, aquello representa para mí una de esas situaciones límite de las más iluminadoras que tuve respecto de mí mismo. Seguramente no habría soportado quedar ciego y quizás en forma inconsciente me dejé las puertas abiertas para que no resultara. Algo ahí me remeció fuertemente y después de eso sí que estuve muy enfermo, en el sentido clínico de la palabra, con el mundo absolutamente quebrado.

¿Te costó mucho terminar el libro después de eso?

No. Las últimas partes del *Anteparaíso* las escribí muy rápido y quizás fue porque la intención de cegarme fue el último impulso, la última impureza, el autocastigo final por defenderme tan precariamente frente a las circunstancias de la vida, y por eso mismo ocasionar dolores en otros.

¿De dónde proviene esta idea de escribir en el cielo? ¿Tiene algún antecedente preciso?



Campo quemado. 1991

Por el año 75 o 76 me empezó a dar vueltas en la cabeza esa idea, porque yo recordaba que cuando niño un avión escribía en el cielo las palabras «Perline» y «Radioline», una propaganda a dos detergentes. En un momento pensé que lo podía haber soñado, pero no, era verdad y no se me olvidó nunca. Es uno de los recuerdos más nítidos de mi infancia: me dejó con la boca abierta como dos meses, ¿te fijas? Después, poco a poco se me fue ocurriendo la idea de escribir un texto al igual que esas palabras. Pero no pasaba más allá de un deseo y no sentía la urgencia de hacerlo, hasta que mientras escribía el *Anteparaíso*, como te decía, vi dónde cabía eso y cómo tenía que ser. Ahí sentí la urgencia absoluta. Empezamos a averiguar –porque éramos varias personas en esta idea– si se podía hacer en Chile e incluso llegamos con conversaciones hasta cierto nivel en la Fuerza Aérea de Chile.

Nada menos...

Me interesaba la FACH, porque yo pensaba que si los mismos aviones que habían bombardeado La Moneda lograban escribir un poema en el cielo, entonces pareciera que el arte alguna esperanza tiene, al menos emblemáticamente, de transformar el mundo. Pero fue imposible lograrlo aquí. Sucedió entonces que mi amigo Arturo Fontaine Talavera estaba sacando un doctorado en Columbia, en Estados Unidos. Le escribí para preguntarle si algo así se podía hacer en Nueva York. El averiguó que efectivamente se usaba en publicidad. Después empezamos a preguntar cuánto costaba hacerlo y por supuesto era una porrada de plata que no estaba a mi acceso. ¿Cómo consiguieron el financiamiento?

En esa época el dólar estaba muy barato en Chile y sacamos una edición limitada y carísima de *Purgatorio*. De ahí salieron los primeros cinco mil dólares. Después hicimos un convenio con las aerolíneas Eastern para conseguir los pasajes. Finalmente nos ayudó el Departamento de Estudios Visuales del Instituto Tecnológico de Massachussets, que puso los equipos. La última cadena de esto fue Juan Downey, que lo filmó. Viajamos cinco personas. Al comienzo no se podía hacer, porque estaba permanente nublado. Finalmente se realizó con cinco aviones que iban tirando unos puntitos de humo a la manera de un rastrillo. Para escribir las quince frases los aviones se demoraron cuatro horas, aunque después de diez minutos los textos ya se empiezan a disolver. La escritura tenía en total nueve kilómetros de largo. En la edición de *Anteparaíso* se incluyen fotografías de esta escritura aérea.

¿Qué sentido tenía escribir un poema en el cielo?

Una de las ideas que había detrás de esta escritura en el cielo era todo aquello que esos textos podían significar para la población hispano parlante de los Estados Unidos. Otra idea era que el cielo, desde los tiempos más remotos, ha sido el lugar hacia el cual todas las comunidades han dirigido siempre sus miradas porque creen que allí están las señas de su destino. En ese sentido era hermoso ocupar ese mismo cielo como una página donde se pudiera escribir. Había también una frase bíblica de San Juan que dice «Vuestros nombres están escritos en el cielo». Pero era, finalmente, una especie de apuesta a algún día, cuando todo lo que se pueda entender por la emotividad humana, por la afectividad, por las pasiones, va a poder proyectarse y encontrar sus respuestas y su sustento en los grandes escenarios que miramos permanentemente: el firmamento, las montañas, las cordilleras, etcétera.

El poema estaba escrito en frases cortas. Algunas de ellas eran «Mi dios es hambre», «Mi dios es cáncer», «Mi dios es no»... Me imagino que la brevedad era por razones técnicas...

Claro, porque si eran muy largas, el comienzo del poema se podía disolver mientras llegaba el final.

¿Qué significado tienen para ti esas frases?

No sé qué son exactamente, pero después sentí que las palabras que se ocupaban eran tan significativas: «hambre», «no», «cáncer», «paraíso», donde las evocaciones pertenecían a un mundo que no era desconocido, pero que tenían su vislumbre de maravilla: «Mi dios es paraíso», por ejemplo. Quise sintetizar todo eso. Aunque yo me haya declarado muchas veces como un ateo confeso, algo hace que la palabra Dios emerja de lo que escribo, aparezca con una cierta reiteración, a tal punto que a estas alturas de la vida, yo definitivamente cedí, no peleé contra el sentimiento religioso. No lucho por seguir siendo un no creyente, sino que trato muy humildemente, de entender que hay ciertas cosas que hablan a través de los hombres y a las cuales solamente nos podemos entregar, dejar que eso entre.

Desde el punto de vista del creyente, hay una evidente contradicción entre ese «Dios» y los agregados lingüísticos.

Tal contradicción está llevada a su máxima expresión cuando se afirma «Mi dios es no»: negación total. Poco a poco he pensado que si efectivamente Dios, o la misma palabra amor, estas palabras tan usadas y tan fuertes, tan irrenunciables y tan criticadas, sobreviven,

su fuerza radica en que lo hacen incluso a través de su propia muerte. Es la idea de que el amor sobrevive aun en la muerte misma del amor, y que Dios sobrevive también en su destrucción total.

En todo esto que dices se percibe una cierta misión profética o sagrada que tú le asignas al poeta, al creador. ¿Lo sientes efectivamente así?

Creo que el poeta, el artista en general, tiene efectivamente una carga, una misión, aunque no sepamos muy bien cuál es, pero que su papel en este mundo es pesado o que involucra una cierta trascendencia. Sé absolutamente que ésa es una visión que hoy día no encuentra mayor eco.

Incluso está desprestigiada.

Incluso está desprestigiada, claro, pero porque existen tantas falsas misiones, tantas falsas profundidades. Su desprestigio tiene que ver con el mundo y tiene que ver con el arte, también. No es gratuito. Pero hay también un renuncio en función de ciertas nociones que me parecen extremadamente superficiales y hasta frívolas. Yo no creo en el poeta iluminado: creo que el poeta o el artista es un ser de su tiempo, es un ser que está inserto en un medio, en una comunidad. Sin embargo, pienso que lo que tenga que decir no es solamente responsabilidad suya, sino que allí se juntan otras múltiples voces. Lo que salga de la voz del poeta o del artista es casi una verdadera síntesis de ámbitos que pueden ser conocidos, hasta aquello que aún permanece en el más profundo de los misterios. Cuando yo escribo o hablo de poesía me es relativamente cómodo situarme dentro de los espacios generales, pero me es tremendamente difícil, o casi imposible, referirme a este poema o a aquel poema concreto. Siento que cuando escribo todo lo que me rodea es la más absoluta sombra y noche, que no sé nada, y que por eso estoy tratando de escribir.

¿No tienes conciencia exacta de lo que estás haciendo, de lo que vas escribiendo?

No sé la palabra que viene después y a duras penas logro intuir más o menos hacia dónde va: soy el más ignorante de lo que allí está saliendo. Yo corrijo, pero para que todo vaya encajando, no buscando otra cosa, sino para que los textos se vayan articulando, armando. Lo que escribo para mí tiene que ver con una profunda oscuridad en la cuál lo único que trato es de poder entender un poco: cada palabra que avanzo es como una pequeña ganancia. Por ejemplo, de repente se habla de la constante de los paisajes en

mis poemas y yo me doy cuenta de que efectivamente es así e incluso puedo dar una serie de razones, pero esas razones nunca van a explicar totalmente su escritura, no tienen que ver con el hecho de escribirlas. Creo que ésa es la situación de un artista. No es tan trivial este asunto, porque hay muchos ámbitos de voces que están interviniendo. Eso es misterioso y toca las zonas que son las más inquietantes de esta existencia.

¿Qué zonas?

Siempre he sentido que mis textos -al verlos después- se refieren a zonas de lo que ha sido nuestra historia y nuestra vida. Pero el porqué de todo eso es para mí bastante enigmático. Sé que hay una correspondencia y siento que hay una relación, una analogía entre estas acciones de las cuales hemos hablado y la vida de estos años. Yo no las he buscado, pero están allí.

Aparentemente el país físico, el paisaje, se había agotado con Neruda, e incluso con la Mistral, pero en tu poesía ocupa un lugar central: está llena de imágenes de ese tipo: playas, ríos, cordilleras, glaciales, desiertos, pastos, océanos, llanuras...

Yo soy un ser urbano, siempre fui un hombre de ciudad y mis contactos con los paisajes fueron muy esporádicos. Es probable que por este hecho de ser alguien tan urbano, los paisajes aparecen aquí como una nostalgia más que una realidad física donde el hombre aparece inserto en él. Lo que más me conmueve, aunque suene grandilocuente, son las pasiones y la emotividad humanas. Siento que esas emociones a veces son tan contrastantes, otras veces son tan abismales, otras veces son tan planas, que la más grande imagen que podemos tener de ellas no se encuentra tanto dentro de nosotros mismos, sino que están en estos espectáculos. Las cordilleras y las playas yo las veo como metáforas de las pasiones humanas y de allí siento su fuerza, lo que me da la dimensión de una cierta grandeza o de una intensidad de esos sentimientos y esas pasiones.

Incluso tienen vida, movimiento. En un fragmento de Anteparaíso, por ejemplo, se dice que «Avanzando desde el oeste como si ellas mismas fueran el cielo que desplazaban y el cielo esos montones sólidos del poniente oscuros trazando en el horizonte el rostro de esas cumbres...»

Hay una necesidad casi física de romper su inmovilismo para que también sean fuerzas dinámicas. Por ejemplo, a veces he tenido la idea de que el mar se da vueltas sobre el cielo, que no termina ahí, sino que sube y finalmente su rompiente se estrella contra las

cumbres de las montañas... En esta poesía, estos paisajes están siempre alterándose, chocando unos con otros.

Antes hablabas de la diferencia entre lo que tú escribes y la poesía que se hacía en Chile. Una de esas diferencias parece ser la pasión y lo epopéyico que aparecen en tus textos. ¿Estás de acuerdo con esa apreciación?

Se ha dado mucho en poesía, e incluso en novela este concepto de lo mínimo. Yo no discuto que de pronto eso pueda alcanzar una intensidad, una agudeza absolutamente descomunal y que muchas veces exista una gran fuerza en su parquedad, en su sequedad. Pero hay una cierta dimensión heroica o pasional que yo no me resigno a perder para con el arte. En Chile, esa cosa pasional extrema, esa exacerbación del romanticismo fue lo que hizo la gran poesía de Chile: Neruda, la Mistral, De Rokha, Huidobro... Puedo estar muy atrasado, pero ésa es la generación que a mí me conmueve, porque siento que sus apuestas eran totales y que sus fracasos también podían ser totales. Eran apuestas que en cierto sentido redimen a los otros de sus vidas.

Es decir, la literatura tiene un sentido en la vida concreta de las personas. Pienso a veces que el hecho de que Romeo y Julieta murieran de amor es lo que ha impedido que muchos otros tengan también que morir de amor. Que Ana Karenina termine arrojándose a un tren es una gran reserva de piedad: resguarda que otros seres tengan que arrojar a un tren. El arte es una reserva de piedad y misericordia, para aquellos que vienen y que al leer esas obras no se sientan compelidos a cometer los excesos que allí se relatan. En estas grandes aventuras de la poesía chilena –y mundial– de la primera mitad del siglo, está todavía ese gran impulso, por así decirlo, que hace que para mí el arte sea exactamente el arte: constituir grandes preservatorios de todas las pasiones, de todos los excesos que liberan a otros de cometerlos.

La visión contemporánea del arte no coincide precisamente con eso...

Siento que hoy día una gran parte de los artistas, de los escritores, pierden esa dimensión, y al perderla todos perdemos. Claro que el riesgo que corro al estar convencido de esta dimensión del arte es que me puedo quedar solo en mi posición. Pero si alguna vez yo perdiera la ilusión de que lo que podemos hacer no tiene que ver con esta especie de preservatorio, tal vez para mí perdería mucho el sentido lo que hago. Siento que en estas cosas se me está yendo la vida. Estoy en el umbral de los 40 y como éste es un asunto muy total, perfectamente puede llegar un día en que

simple y llanamente sepa que no sirvió de nada, para mí ni para nadie. Sentiría ahí un fracaso personal, porque una apuesta completa significa ganarla o perderla.

Después de Anteparaíso publicas Canto a su amor desaparecido, un libro de extraña diagramación, con nichos, e incluso más críptico que Purgatorio.

Este libro es una parte de *La vida nueva*, un tomo mayor que incluye a todos los textos, desde *Purgatorio*, y que terminará con una parte inédita llamada *Canto de los ríos que se aman*. Yo tenía la sensación de que nos había tocado la muerte general, y el libro *Canto a su amor desaparecido* se podría haber llamado así: la muerte general. En este libro hay una serie de cambios totales: de lenguaje, de formas, de diagramación... Su tema no es tanto los desaparecidos en América Latina, que es una parte sin duda importante, ni tampoco la pérdida de una relación en particular, que también puede serlo, sino que, sobre todo, yo diría que el tema que recorre este pequeño libro es la sobrevivencia del amor incluso después de su muerte. Dicho de otra manera: cómo el amor sobrevive incluso a su propia muerte, a la manera de una corriente subterránea: «Pero muerta te amo y nos amamos, aunque esto nadie pueda entenderlo». En ese sentido, el libro fue para mí una especie de paso, por un lado, y por otro lado una liberación de temas que, sin saberlo, me estaban presionando fuertemente. Desde ahí pude de nuevo empezar a articularme.

Homenaje de amor de las llanuras nevadas

Amadas planicies nevadas

Sueño un mar nuevo, una nueva planicie,
un blanco que se extiende y extiende
al sur de este mundo
Sueño con más ojos nuevos, con una nueva
vida, con el aire humano silbando
las orillas del ventisquero y la Patagonia.
Sueño con los nuevos hermanos de las
heladas praderas viniéndose

como vendrá el nuevo mundo, como se
congelarán los fríos de alma hasta el
fondo de la escarcha
Sueño con un nuevo poema en las heladas
planicies
Sueño con tu amor, con los párpados nevados
de tu amor flameando
sobre la libertad final de nuestros aires

*Si en Anteparaíso hay una esperanza y una apuesta por la felicidad.
Canto a su amor desaparecido, en cambio, es una visión oscura.*

Yo veo aquí la construcción casi desesperada de su propio desencanto; es decir, toda la desesperanza y el no cumplimiento, frente a lo que se podría llamar la promesa implícita del *Anteparaíso*. A pesar de haber intentado el máximo sueño del vislumbre de la felicidad, *Canto a su amor desaparecido* sería su corolario negro, su despertar desesperanzado. Podría ser visto desde esa perspectiva, pero también hay otra: yo lo veo en relación a todo lo que he hecho, o lo que estoy haciendo, como el punto más hondo de una pesadilla, lo más oscuro en una travesía. Toda esta vida y esta obra es casi entendida un poco como un viaje, como te decía, donde hay esperanzas, subidas y bajadas, y de pronto caes y está la imagen de los países muertos que aparece aquí. En el libro, el nudo son los desaparecidos o lo desaparecido, pero ése no es el tema, sino la pérdida de un amor y cómo no obstante por debajo sigue existiendo algo. Incluso en el final de libro («Sí, dice») nuevamente hay el gesto de quien habla, de levantar los ojos, mirar hacia arriba. Después de eso, imposible ir más abajo. Lo único que queda es que estos espacios se nos vuelvan a abrir nuevamente. Este libro no tiene que ver necesariamente con un desgarró amoroso concreto en mi vida, como se ha dicho: mi separación de Diamela. Eso fue posterior a la escritura del libro.

Después de todo esto viene un texto –el último publicado– nuevamente esperanzador: El amor de Chile. La primera parte, incluso, se titula «Queridas todas las cosas».

Este es un largo poema que escribí en dos semanas. Salió casi sin darme cuenta y aunque es un fragmento de algo mayor, quise que se publicara. *El amor de Chile* corresponde a un libro final de *La vida*

nueva, del que hablábamos. Es un libro que tiene una serie de contradicciones: apareció en una edición de lujo y después se trató de hacer una edición popular que en realidad no lo fue. Es un poema que no se plantea grandes exigencias ni formales ni escriturales, pero me gustó hacerlo.

Se trata de un poema más bien tradicional...

Si puedo hacer cosas extremas como la escritura en el cielo, puedo hacer también algo más simple, más clásico y también más puro. El libro tiene un recorrido prácticamente de norte a sur de Chile, donde los paisajes se van encontrando, se van recorriendo. Hay aquí una intencionalidad de mostrar la otra cara de un país humillado. Ese sueño, que era muy visible en el momento en que este poema surge, ha pasado más allá, sin embargo, adquiriendo una cierta permanencia, aun cuando esas condiciones estén tendiendo a cambiar. En ese momento, algo que me motivó muy fuertemente era el oponer un país que podría o debería ser: una afirmación absoluta de la vida, de la consistencia de las cosas.

Dices que este libro es un fragmento. ¿Cómo es ese texto mayor, La vida nueva?

Empieza con una serie de sueños grabados a pobladores del Campamento Raúl Silva Henríquez. El año 1983 hubo una gran toma que después se convirtió en este campamento. Una vez, estando allí, grabé varios sueños nocturnos de pobladores. Finalmente dejé nueve de ellos. Quería que este libro se abriera con una cierta dimensión colectiva y, por otro lado, así comienza también el relato del que viaja, su entrada. Lo de los pobladores fue una pequeña intuición de lo que aparece en los sueños: la visión campesina, incluso en algunos casos mapuche. En esos sueños hay muchas imágenes de campo, recuerdos de cuando eran niños, visiones angustiosas, todo relacionado con su migración, con los lugares desde donde venían. De esos tomé nueve sueños, los transcribí y les di un lenguaje, pero esencialmente no modifiqué los contenidos, sino que traté de crear en lo escrito un modo de hablar.

Entiendo que este libro culminaría con una escritura en el Desierto de Atacama ¿En qué consiste?

La escritura en el desierto está vigente y consiste en escribir una frase de cuatro palabras sobre el Desierto de Atacama, pero tan extensa, que puede ser vista desde la altura, desde un avión o de ciertos miradores. La frase dice: «Ni pena ni miedo».

¿Técnicamente, cómo se escribirá esa frase?

Se hace con máquinas, y su producto es al estilo de la línea de Nazca, de grandes dimensiones: cada trazado tiene más o menos cinco kilómetros de extensión. Las máquinas excavadoras realizan un gran raspado sobre el suelo y el solo contraste de dos capas de tierra distintas, con 60 centímetros de diferencia, hace que se vea claramente. Si hay varias máquinas se demora un mes, y si hay una sola, tarda once meses. Están calculados los costos y hecho el proyecto de ingeniería. Esta raspadura no se borra: un geólogo nos asegura que dura 800 años. Esta fue una de las técnicas que a mano utilizaron las civilizaciones anteriores a los incas para hacer sus jeroglíficos. La frase no se percibe cuando tú estas en la tierra, sobre ella, sino desde el aire.

¿Qué sentido tiene hacer este texto en el desierto?

Su sentido no es unívoco: hay muchos significados posibles. Uno de ellos es –para mí– la presencia que ha tenido siempre, sin conocerlo, el desierto, como probablemente la imagen más profunda y exacta de lo que es el alma contemporánea: su aparente nada, pero para la cual basta un cambio de luz al ponerse el sol, para que se transforme absolutamente en otra cosa. Aridez total, y al mismo tiempo una cierta grandeza que sobrecoge. Otra cosa que no deja de impresionarme es que si uno va al centro de Santiago o a cualquier ciudad chilena, ve que en general el tono, el color de la tez promedio de la gente, es el color más parecido al del desierto: los distintos tonos de café. El desierto siempre ha sido algo muy fuerte para mí: está cargado de símbolos y metáforas.

La frase «Ni pena ni miedo» ¿tiene una relación directa con lo que ha sucedido en Chile en los últimos años?

Pienso que va más allá. «Ni pena ni miedo» es como decir, en otras palabras, que a pesar de todas las múltiples razones que podríamos tener para estar temerosos y preocupados, no debemos temer, sólo esperar. Estamos viendo la posibilidad de hacer este trazado en un terreno donde se pueda ver desde ciertos puntos o miradores de la carretera. Ya existe la posibilidad concreta y me urge. Si no resulta, lo seguiré intentando. Es caro, pero tampoco tan extraordinariamente caro. Es mucho más barato que una película, por ejemplo.

Escribir en el cielo o en un desierto, e incluso diagramar tus textos como lo haces, con fotografías y dibujos, ¿no significan de alguna manera un descreimiento del libro tradicional como vehículo de la escritura?

El libro ya no es lo que era; es como la misa: muchos van por un sentimiento religioso, yo no lo discuto, pero es fundamentalmente un acto social, un lugar de encuentro. Perdió el sentido ritual. Creo que el libro también: está perdiendo aquello que significó. La desaparición del libro yo no la veo como algo trágico, al contrario. Tal como Teilhard de Chardin sentía esta especie de atmósfera de conciencia que rodeaba a la tierra, yo puedo imaginarme, ¿cierto?, un mundo que surja finalmente de toda esta historia, en el cual lo que nos rodee sea finalmente una gran construcción de arte, donde la afectividad, la emoción humana y el espectáculo del universo se encuentren y sean una sola cosa.

En todos estos proyectos hay una cierta grandeza, lo epopéyico que hablábamos antes.

Sí, puede ser que haya algo de grandeza. Mi infancia estuvo muy marcada por Miguel Angel, influencia que venía por mi abuela. En el arte en general hay lo que podríamos llamar una tendencia «leonardesca», de máxima finura y sensibilidad. Esa es una gran vertiente dentro de la que entran muchos escritores, como Proust. Pero hay otra corriente, que se podría calificar de «miguelangelesca», que es una tendencia hacia la desmesura y la grandiosidad. Son intentos que limitan con lo humano, con las posibilidades humanas del esfuerzo por ejemplo. Yo veo que nuestra poesía, en general, la que yo amo particularmente, tiene esa cosa miguelangelesca. Está en el *Canto general*, por ejemplo. Está tal vez en *Altazor*, de Huidobro. Está mala y exageradamente quizás, en Pablo de Rokha. Por supuesto también está lo leonardesco, que constituye otra sensibilidad, pero a mí siempre me ha conmovido más esta tendencia de Miguel Angel, con todos sus excesos. Pienso que la aventura artística para mí tiene sentido en la medida que se logran desplegar estos esfuerzos, que no son sino pequeñas síntesis del esfuerzo que hace todo ciudadano por vivir cada día. Creo que no es más grandioso escribir sobre el desierto que levantarse por la mañana. Si tú escribes sobre el desierto, te das cuenta que es muy grandioso poder levantarse en la mañana, que también constituye un acto desmesurado. El sentido posible o casi final de estas escrituras en el cielo o en los desiertos es lograr redefinir la belleza y la grandeza que esconden todos los gestos humanos, una especie de metáfora.

También hay ahí una diferencia con la tendencia actual hacia lo distante, lo irónico...

Vivimos en un tiempo dominado en cierta forma por el nihilismo, por el postmodernismo. Contra eso yo no establecería ninguna discusión académica, porque no tiene sentido. Pero, frente a ese descreimiento, siento que llegó el momento de las grandes afirmaciones. Por lo menos, mi sensibilidad ha estado más por eso. Esa distancia irónica me maravilla, también, pero no me conmueve.

Todo esto tiene una relación con un tema que has tocado muchas veces: tu admiración por el Neruda grandioso del Canto general, ante el otro –más respetado por los escritores– de las Residencias.

Sin duda que las *Residencias* es una gran, gran obra, absolutamente impresionante y yo no lo pongo en duda. Ahí Neruda tiene una profundidad, un hondón para tocar la materia, una especie de autolaceración a través de las cosas que es impresionante. No obstante eso, ahí todavía Neruda es un colega, es un hombre de carne y hueso, un compañero de oficio, un poeta. Las *Residencias* son obras humanas y en ese sentido es una visión que perfectamente bien puede compartirse con otras. En esa línea está la antipoesía o la gran invención verbal de Huidobro. Ahí está el germen de mucha poesía que podemos ser capaces de hacer, bien o mal. Pero en el *Canto general*, concretamente en «Alturas de Macchu Picchu», «La tierra se llama Juan» o «Que despierte el leñador», simplemente ya se trata de dimensiones del lenguaje, del poder encantatorio y de la visión, que van más allá. Es ése Neruda el que a mí me interesa.

¿Qué te conmueve particularmente del Canto general?

Pienso que en trozos de ese libro hay una reconciliación radical de la lengua española consigo misma. Creo que nosotros hablamos una lengua que está cargada de fantasmas: somos el fruto de la imposición. Es una lengua que en cada una de las palabras que usamos, guarda, por así decirlo, la memoria y las huellas de todo lo que significó esa imposición: la historia de todos los aherrajamientos y la conquista. Una de las grandes dificultades que como países, como pueblo, hemos tenido para lograr construir proyectos sólidos y estables, tiene que ver con una relación con el lenguaje. Esa no es una relación armónica. Cuando uno lee autores como Vallejo o la Mistral, se da cuenta que más bien es una relación traumática. Hablamos, no tenemos ningún problema en hacerlo, pero ese lenguaje tiene algo inconsciente de haber guardado sus fantasmas, sus muertos, sus arrasamientos, sus

heridas. En ese sentido, tal vez la misión de la literatura en estos países, si es que tiene alguna, deba ser darle, en nombre de la sociedad, sepultura a todos aquellos cuerpos que en esta historia no han terminado de morir y que por eso no han terminado de vivir sus vidas. Es decir, fuera de nuestros desaparecidos modernos, toda esta historia es de desaparecidos, de tipos que no han sido enterrados, de pueblos, de culturas que no han tenido ese derecho. Todos ellos penan permanentemente en el eje de la lengua.

En ese sentido, «Alturas de Macchu Picchu» sería el momento más claro de esta expresión.

En «Alturas de Macchu Picchu» se hace un gesto infinitamente más importante que la batalla de Ayacucho, por ejemplo: una radical y absoluta liberación del hombre —o el pueblo— que escribe ese poema, como alguien que ha logrado dominar absolutamente la lengua de los conquistadores, sortear todas sus trampas. Ahí se presenta algo a conquistar colectivamente para el futuro, algo así como que estos pueblos alcanzarán definitivamente su paz cuando logren reconciliarse con la lengua que hablan. «Alturas de Macchu Picchu» es el gran canto en el cual las palabras, unas con otras, conviven en la más absoluta dicha y armonía. Nadie ha hecho una cosa así. Por eso es radicalmente un genio. Borges puede ser inteligente, pero en Neruda es como si toda la fuerza del lenguaje hablara, y no un hombre en particular. Yo diría que hay una lectura muy superficial del *Canto general*, que es ver la fidelidad o no que ese texto tenga con los hechos históricos, o de verificar ahí el proyecto de un comunista militante. Es verdad que tiene pasajes larguísimos y muchas veces aburridos, pero en sus grandes momentos, en sus cumbres, es algo que se escapa profundamente, incluso a las opiniones que se pudieran tener sobre él. Ahí se tocan los elementos esenciales y básicos de los cuales todos estamos constituidos y que todos usamos: las palabras.

Una de las críticas que se le hace a Neruda es el culto a la personalidad que ha operado sobre él, culto que de alguna manera tú has continuado o al menos ayudado a mantener ¿Estás de acuerdo con esta versión?

Culto a la personalidad hay también en Violeta Parra, y sin embargo no sé por qué irrita menos. Ella es como una diosa que aparece permanentemente. Creo que nuestros pueblos, al margen de sus valores objetivos, siempre van a precisar todavía los santos y las estampas. No deja de ser bello que esas estampas sean finalmente seres que hicieron canciones, como Violeta Parra, o

tipos que escribieron poesía. Eso me gusta y me conmueve. Pienso que detrás hay una cierta delicadeza que le pertenece al pueblo, un cierto trato de finura con las cosas. Podríamos tener otras figuras, y de hecho cada cierto tiempo hay futbolistas o un político que deslumbran, pero esto de Violeta Parra, de Neruda e incluso de la Mistral, lo siento como un amor genuino de lo que podemos llamar «pueblo» hacia aquellos que representan cosas de su propia vida y de su propia alma.

¿Existe en ti este fantasma de Neruda, el peso de su tradición y su hegemonía en la poesía chilena, como le ha ocurrido a la mayoría de los escritores nacionales?

No, para nada, porque hay prácticamente 50 años de distancia cronológica, ¿cierto? A diferencia de los poetas de la generación del 38, e incluso de la misma generación de Enrique Lihn, yo no nazco con esa Cordillera de Los Andes tan cerca, tan encima. Yo no digo que Neruda sea una figura indiscutible: es profundamente discutible, y también el culto que se le ha hecho. También yo podría aumentar mi grano dentro de la crítica, diciendo, por ejemplo, que las *Odas elementales* es una empresa menor y muy marqueteada que a mí no me interesa. Pero era difícil, muy difícil, hacer la poesía autónoma que él escribió. La figura de Neruda ha dado lugar a resentimientos casi caricaturescos. Leo las críticas que en general se le hacen desde el punto de vista de los poetas, y nunca la he podido desligar de cierto resentimiento. Quizás ello provenga de que la figura de Neruda es una madre demasiado abrazadora y en toda su vastedad cancela al resto. En ese sentido creo que Nicanor Parra fue excepcional, porque él fue el primero que logró relativizar eso. Y hoy día siento que la obra de Parra dialoga con la de Neruda en un plano de muchas más semejanzas que las grandes antípodas que en un momento se dieron. Creo que las *Residencias* tienen mucho que ver con *Poemas y antipoemas*, y existen esas relaciones sin que haya concesiones de nadie. Crean juntos un clima espiritual y son obras mutuamente necesarias.

Tomado de: Juan Andrés Piña, *Conversaciones con la poesía chilena*, Santiago, Pehuén, 1990.

El Desierto de Atacama II

Helo allí Helo allí
suspendido en el aire
El Desierto de Atacama

- i. Suspendido sobre el cielo de Chile diluyéndose
entre auras
- ii. Convirtiendo esta vida y la otra en el mismo
Desierto de Atacama áurico perdiéndose en el aire
- iii. Hasta que finalmente no haya cielo sino Desierto
de Atacama y todos veamos entonces nuestras
propias pampas fosforescentes carajas
encumbrándose en el horizonte

El Desierto de Atacama VI

- i. El Desierto de Atacama son puros pastizales
- ii. Miren a esas ovejas correr sobre los pastizales del desierto
- iii. Miren a sus mismos sueños balar allá sobre esas pampas infinitas
- iv. Y si no se escucha a las ovejas balar en el Desierto de Atacama nosotros somos entonces los pastizales de Chile para que en todo el espacio en todo el mundo en toda la patria se escuche ahora el balar de nuestras propias almas sobre estos desolados desiertos miserables

El Desierto de Atacama V

Di tú el silbar de Atacama
el viento borra como nieve
el color de esa llanura

- i. El Desierto de Atacama sobrevoló infinidades de
desiertos para estar allí
- ii. Como el viento siéntanlo silbando pasar entre el
follaje de los árboles
- iii. Mírenlo transparentarse allá lejos y sólo
acompañado por el viento
- iv. Pero cuidado: porque si al final el Desierto de
Atacama no estuviese donde debiera estar el
mundo entero comenzaría a silbar entre el follaje
de los árboles y nosotros nos veríamos entonces en
el mismísimo nunca transparentes silbantes en
el viento tragándonos el color de esta pampa



Atardecer. 1991

Cordelia Urueta

Cordelia Urueta es uno de los grandes pintores de México. Frágil, menuda, lúcida, próxima ya a los 90 años, sigue pintando, aislada, fiel a sus propias voces. Hablar con ella es tan estimulante como internarse en su obra. Sorprende realmente que un trabajo de esta calidad no haya merecido nunca distinciones oficiales ni premios. Tampoco recibió –salvo muy contadas excepciones– una consideración minuciosa o el análisis de quienes en este país han escrito sobre pintores y pintura. Se vuelve a repetir aquí algo que suele darse con mucha frecuencia en el arte: la fidelidad a sí mismo se paga con el aislamiento, la indiferencia o el olvido. Pero estas mezquindades nunca destruyeron a un verdadero creador. Ella ahora vive alejada de todo, como vivió casi siempre, aunque inmersa en la gracia y en el horror del mundo, y su pintura es la expresión de este entrecruzamiento complejo. Sus cuadros, aunque preferentemente abstractos, nacen, como ella dice, de un estado interior, de una sorpresa que está siempre en el origen o en el final de sus trabajos. Cuando empieza a pintar lo hace guiada por un impulso que nunca sabe a dónde la conducirá. Se deja llevar por una sensación que reclama un color que a su vez demanda otro color. En este proceso poco intervienen las ideas. Y no es que no las tenga sino que éstas aparecen indisolublemente unidas a la materia que toma cuerpo en la tela. Diría que para Cordelia Urueta el pintor piensa con el color así como para William Carlos Williams el poeta piensa con el poema.

Su obra, a mi modo de ver, tiene extraños y entrañables vínculos con la escritura de Juan Rulfo. También ella construye sin estridencias sus cuadros, utilizando luces y sombras, colores que alcanzan su plenitud y luego se desvanecen creando una atmósfera fantasmal poblada de silencios, cuchicheos, música y voces que se pierden en el vacío.

H.G.

De una conversación reciente de Cordelia Urueta con Poesía y Poética, 1992:

Lo que más me interesa en el arte es la sorpresa. Hasta que no llego a sorprenderme con lo que hago, aquello no me interesa. Voy buscando sin saber qué es lo que busco hasta que algo me sorprende, entonces me digo, es esto. Pero necesito saber que aquello fue un encuentro, un encuentro con algo que yo misma no sabía qué era.

Los pensamientos muchas veces no corresponden a la imagen. La imagen ocurre.

Trabajo a partir de sensaciones; pienso en color la sensación, indago luego dentro de mí la forma adecuada a ese color que estoy buscando. Los estados de ánimo entonces tienen mucho que ver; pero también la idea del mundo, la dificultad de entender las cosas. Necesito más bien sentir las.

Antes trabajaba de manera más continua. Podía empezar un cuadro, seguir, no encontrar lo que buscaba e insistir. Esto me molestaba porque perdía... espontaneidad... el color se ensuciaba. Por ello comencé a trabajar en papel, cosa que no había hecho antes, y cuando algo no me gusta lo rompo y empiezo otra vez, pero el concepto, la idea va variando.

Lo abstracto en pintura es lo que más me interesa, pero a veces en algo totalmente abstracto tampoco encuentro la respuesta.

Cuando volví a México alrededor del año 40 sentí la explosión del color que había aquí, fue entonces cuando me interesó tanto el arte. Por ese color también, me atrajo Tamayo, me sorprendió y me atrajo mucho. En una época incluso cuando empezaba un cuadro entraba yo un poco en su mundo, hasta que comencé a sentir que mi manera de ser era otra.

De una entrevista con Andrés de Luna, 1985:

Durante largo tiempo traté de conciliar abstracciones con formas figurativas, pero poco a poco fui cediendo a este empeño hasta encontrarme con el abstracto total y la libertad absoluta. Posteriormente volví a enfrentarme a la duda de seguir en el abstraccionismo o regresar a la figura humana.

De una entrevista con Raquel Tíbol, 1970:

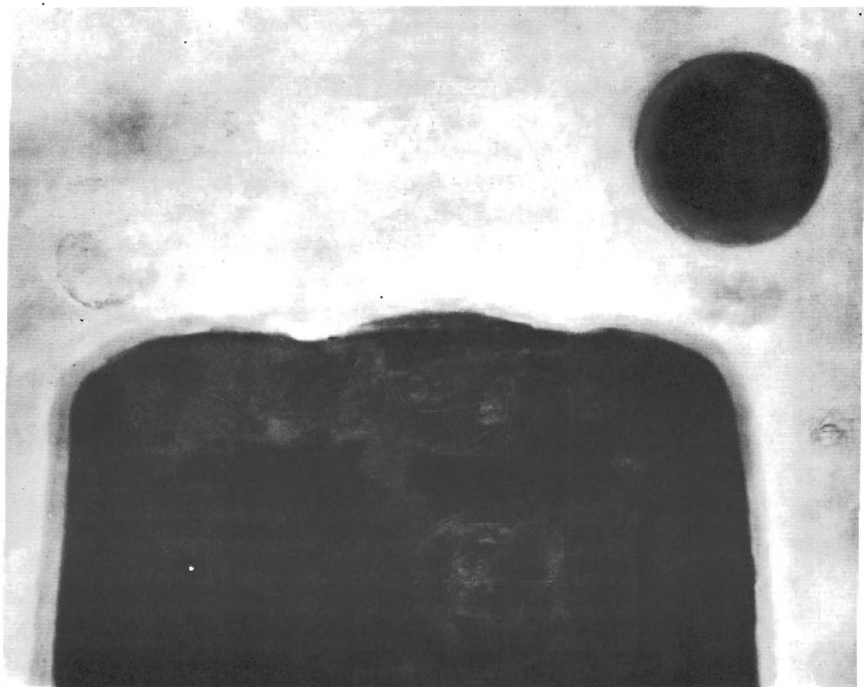
He tratado de no envolver mis ideas... tampoco he querido salirme de mí misma y captar todas las sensaciones de mi alrededor, de lo que está aconteciendo dentro del hombre... me impresiona que la brutalidad del ser humano siga igual pesar del transcurso del tiempo... lo que me preocupa es dar a entender la mutación y la confusión consiguiente en la que hemos caído. De ahí esos cuadros con volúmenes pesados; esos volúmenes son el símbolo de nuestra carga.

De una entrevista con Raquel Tíbol, 1961:

Concibo a la pintura como un fenómeno mucho más íntimo que la exteriorización de ideas. Trato de que mi pintura represente lo íntimo en que todos los seres humanos coincidimos; esa coincidencia en la que no entran refrigeradores ni automóviles, donde todos estamos ligados, en el drama de la vida misma. Al principio estaba yo muy sujeta a la línea porque me interesaba más el dibujo que la pintura; pero comencé a sentir esa necesidad de que mi pintura se liberara de la rigidez de los moldes y las ideas. Necesitaba libertad. Al iniciarme en esa línea, por mi desconocimiento de la materia pictórica, por más de que yo trataba de que mis cuadros tuvieran alas, estaban plantados en la tierra sin poderse mover. Ahora sé que es muy difícil liberarse del ser humano, de su cosa cálida, de su cosa física.

¡La sorprendente antigüedad! No hay nada más ligado a lo moderno que lo arcaico. El misterio de la sencillez de las formas sólidas. Por ahí he buscado, aunque me siento muy alejada de lo indígena, posiblemente por herencia. Mi padre me enseñó a amar lo griego, no lo maya. Pero no me siento ligada a lo griego, me gustan las cosas más abstractas y más simples. Mi mayor preocupación actualmente es el volumen; quiero tener la certeza del volumen. Alguna vez le oí decir a Siqueiros que el volumen existe en todas partes, hasta en el aire. Yo quiero lograr el volumen interior de las figuras; esa dimensión interior que tenemos los seres humanos, y quiero expresar nuestras coincidencias ante el misterio de la vida y de la muerte, y si soy sincera cualquier otro ser humano podrá captarlo.

¹ El libro de Elisa García Barragán: *Cordelia Urueta y el color*, UNAM, 1985. Todas las citas pertenecen a este libro.



Templo del sol. 1984

Dos poemas

Eduardo Mitre

Enero

Querétaro es ahora el tiempo
donde encarnan
también nuestros cuerpos.

Atrás los días sin imagen,
las puertas, los espejos,
las máscaras falaces
que la ausencia ha disuelto.

Bajo el hondo sol de enero
han vuelto Aries y Sagitario
a sernos favorables.

Y es otra vez la dicha viajar junto a la luz
que salta entre las piedras y los árboles
e ir con ella

al encuentro del mar:
azul abierto de par en par
a la medida del deseo

Desde un puerto

Ese barco era un árbol
y ahora
 el mar piadoso
en cada ola le borra
el recuerdo de un pájaro.
Así

 en cada amante
al indefenso ausente
–sin rumor ni sangre–
rasgo a rasgo
 el tiempo borra.

El tiempo
 y el mismo amor
que –ávido de ser–
hunde su memoria en otra piel
y a un cuerpo en otro inmola.

Olvidar es morir
y renacer otra persona.



Playa. 1991

Poemas

Patricia Gola

CAE al abismo
un viento de plumas blancas
al abismo que se divisa
detrás de la piedra
al abismo cae
devora
ella sola
la sola palabra
al abismo dulce
no zurce ni cree en los sueños de Loira
al abismo madre
en la tarde de las golondrinas
al abismo asciende enciende
desciende
hasta la espesura
donde la cordura
no acierta
a hallar la memoria

EL POETA es un profeta
en tierra desconocida
las profecías
son del orden mineral
-polvo de estrellas-
allí nace el alimento
y la morada
pare la cabra
riega su leche
entre monolitos
caídos
hace millones de años
luz

SABANAS BLANCAS ondean
es el momento
en que la noche
no es la noche
en que el día
se libera
sombras ondean
un viento terco anida
revuelve el blanco
y las sombras solas
las sombras sábanas blancas
ondean
abajo el piso de baldosas rojas
arriba el blanco
revolviendo la materia
sombras ondean
horadan
una ráfaga ahora
al instante siguiente duermevela
sábanas blancas tendidas
sábanas sombras arena

EL RUMOR del agua
sobre el empedrado
el rumor del agua
sobre el cuadro de mosaico
golpeteo jubiloso
gotas cargadas
sobre la piedra redonda
parda
lisa
multiforme
sobre el asfalto acerado
júbilo del agua
cayendo con la gravedad
de la ley
con la fuerza del instante
júbilo de la boca abierta
para recibir a otra boca
júbilo del agua nocturna
sobre el empedrado
en la noche
estival
júbilo del beso
júbilo del canto
júbilo del cántaro de agua
júbilo del agua
rebasando el cántaro a borbotones
las gotas
confundiéndose con el agua
en reposo

júbilo del vapor
abriendo esporas
júbilo del semen
soltando la semilla
júbilo del negro
la noche cayendo
en forma de agua
júbilo del agua contenida
entre cuatro paredes de vidrio
una pecera apacible
con un paisaje de piedras
en el fondo
júbilo de olas
un tumulto entre cristales
cuerpo de lluvia
lluvia por fin
de cielo a tierra
cuerpo presente



Constance H. H. H. 71

Poemas

Juan José de Giovannini

Celia, me sales al paso deslizándote
sobre una nube de inesperadas golondrinas.

Te deslizas lasamente, ilícitamente frente a mí;
luces de luciérnaga me liberan de tu ausencia.

Luces iluminada junto a los largos recuerdos
allegados a mi frente.

Celia, larga es tu presencia.

Viento en fuga siento tu pelo
entre cosas que no sé,
entre el barullo de mis pensamientos.

Quiero subir a ti.

Tu boca sola,
envidia de la mía.

Cuerpo tuyo tan sin mí,
cuerpo mío tan sin ti.

Sólo tu deseo,
sólo eso y la dote de tu vida.

Te recuerdo por tu piel
tan al tacto es
que sólo él puede,
sin vista entre,
traerme tú,
dejarme tú en mí
a la frágil delicia
de tu cuerpo.

A la suerte de sentirte
te recuerdo.

Al garete, las visiones
propalaron el descuido.
Displicente simetría
en repliegue de atributos,
engarzados a lo lejos, los destellos
mitigaron ansiedades habituales.
¿Comenzaron a apagarse los faroles?
¿Así reptan las palabras en tu boca?

Divisamos al saliente esperanzados,
sin mirar la naciente serranía;
la señal está en el borde,
confrontamos las miradas sin distingo
asediados por veladas intuiciones
o entregados al acecho
agregamos resplandores en el aura.



Cordelia Urueta. Fotografía de Flor Garduño. 1985

Referencias

- Juan José de Giovannini, poeta y periodista nacido en León, Guanajuato, en 1961. Hizo estudios de literatura en la Universidad Iberoamericana, Ciudad de México.
- Patricia Gola, nació en Santa Fe, Argentina, en 1959. Cursó estudios de Letras Hispánicas en la UNAM. Ha traducido a Paul Celan, Denise Levertov, Wallace Stevens, Kenneth Rexroth, entre otros. Los poemas que se incluyen en este número pertenecen al libro *Las lenguas del sol*, de próxima aparición en la colección "El ala del tigre" (UNAM).
- Peter Laugesen, poeta y dramaturgo danés nacido en 1942. Ha publicado más de treinta volúmenes de poesía. En 1992 le fue concedido el Gran Premio de la Academia Danesa por el conjunto de su obra.
- Eduardo Mitre, poeta boliviano nacido en Oruro en 1943. Ha publicado numerosos libros de poesía, *Huidobro, hambre de espacio y sed de cielo* (ensayo) y un libro sobre poesía boliviana, *El árbol y la piedra*. Próximamente aparecerá en México un volumen de su poesía: *La luz del regreso*. Los poemas que aparecen en este número de *Poesía y Poética* son inéditos y fueron enviados directamente por su autor.
- Juan José Saer, novelista, poeta y ensayista argentino nacido en 1937. Desde hace más de 20 años vive en Francia. *El arte de narrar* (1988) reúne su obra poética. Recientemente ha publicado un libro sobre el Río de la Plata: *El río sin orillas*. Es autor, además, de una extensa obra narrativa entre los que se cuentan los siguientes títulos: *La mayor, Nadie, nada, nunca, Glosa*, etcétera.
- Cordelia Urueta (Ciudad de México, 1908), pintora mexicana, autodidacta, ha vivido en Nueva York, París y en la Ciudad de México. Su primera exposición individual se realizó en 1950. Su última exposición, realizada en 1992, reúne obras pintadas en los últimos tres años.
- Raúl Zurita, poeta chileno nacido en 1951. Ha publicado *Purgatorio* (1979), *Anteparáíso* (1982), *El Paraíso está vacío* (1984), *Canto a su amor desaparecido* (1985) y *Canto de Chile* (1989).
- Agradecemos la ayuda de Gina Gallegos, Sandra Azcárraga y Elisa García Barragán, quienes amablemente proporcionaron el material gráfico para este número.