

Un diálogo en Campinas. Entrevista a Ángel Rama y Antonio Cornejo Polar

Carlos Vogt

Traducción de Márgara Russotto

Carlos Vogt es profesor de la Universidade Estadual de Campinas, Unicamp. Doctor en Ciencias Sociales por la misma universidad. Rector de Unicamp entre 1990 y 1994, presidente de la Fundação de Amparo á Pesquisa do Estado de São Paulo-Fapesp (2002-2007), secretario de Ensino Superior do Estado de São Paulo (2007-2010). Coautor de *Cafundó. A África no Brasil* (Companhia das Letras y Editora da Unicamp, 1996) y *Percepção pública da ciência* (Fapesp y Editora da Unicamp, 2003); editor de *Cultura Científica: Desafios* (Edusp, 2006) y autor de *Poesía reunida* (Editora Landy, 2008) y *A utilidade do conhecimento* (2013). Correo electrónico: cvogt@uol.com.br

Márgara Russotto es profesora del Departamento de Lenguajes, Literaturas y Culturas en la Universidad de Massachusetts, Amherst. Doctora en Letras por la Universidad de São Paulo. Ha publicado *La ansiedad autorial. Formación de la autoría femenina en América Latina: los textos autobiográficos* (compilación y edición) (Facultad de Humanidades y Educación/Universidad Central de Venezuela y Editorial Equinoccio/Universidad Simón Bolívar, 2006), *Tópicos de retórica femenina* (Universidad de Costa Rica, 2004), *Dispersión y permanencia. Lecturas latinoamericanas* (Universidad Central de Venezuela, 2002). Correo electrónico: margheri@spanport.umass.edu

Entrevista

La entrevista se realizó durante el “Encuentro sobre historia de la literatura latinoamericana”, en la Universidad de Campinas (Unicamp), del 4 al 6 de julio de 1983, en la ciudad de Campinas, Brasil. Participaron en el encuentro, entre otros, Antonio Cândido, Ángel Rama, Antonio Cornejo Polar, Beatriz Sarlo y Norman Potter. La primera publicación en español de la presente entrevista se realizó en *Escritura* 27 (enero-junio de 1989): 9-29, Caracas, Universidad Central de Venezuela.

Primera parte

Carlos Vogt: Ángel Rama, Antonio Cornejo Polar. Una primera pregunta que se podría hacer es sobre la situación de la poesía con relación al llamado *boom* de la literatura latinoamericana; esto es, saber si este éxito de la literatura latinoamericana incluye también el éxito equivalente de la poesía [...].

Ángel Rama: [...] Si bien tenemos simultáneamente las diversas generaciones literarias de narradores –y digo diversas generaciones literarias para referirme a las de Cortázar, Rulfo, Fuentes, García Márquez, Vargas Llosa, que por lo menos son cuatro generaciones– y otras tantas generaciones de poetas, y de importantes y originales poetas, esto no ha sido considerado ni estimado.

Al mismo tiempo que se produce esto valdría la pena señalar que esta narrativa, que ha adquirido tanta importancia, nace y se forma mediante la expropiación de los recursos de la poesía, fundamentalmente los recursos que la vanguardia literaria de los años veinte ha desarrollado [...].

En este mismo proceso, entonces, la poesía abastece la narrativa y hay un olvido mayor de la poesía, que en el mercado prácticamente desaparece. Yo diría que existen pequeños circuitos entre los cuales funciona la poesía, un poco como en “guetos” de transmisión: existe una multiplicidad enorme de revistas dedicadas exclusivamente a poesía (cosa que no era el régimen anterior, en el que se mezclaban los diversos géneros en las revistas literarias). Estas revistas poéticas sirven de comunicación a una verdadera red de escritores que trabajan dentro de toda América. Yo creo que el movimiento es rico y extraordinariamente variado, probablemente más variado y con más líneas orientadoras de las que se registran dentro de la narrativa conocida como el *boom*. Conviene no olvidar (hagamos un paréntesis) que la narrativa llamada del *boom* es una parte de la narrativa hispanoamericana, un recorte de una producción infinitamente mayor y con otras muchas orientaciones que no quedaron registradas en ese sector, que fue el amparado por la mejor difusión y el mayor interés de los lectores.

Y, para completar esta situación paradójica, hay un sector de la poesía moderna que, en cambio, ha asumido la forma de la narrativa. Es un sector realmente

importante que, abandonando también algunos de los recursos de la vanguardia, comenzó a absorber las formas narrativas, a tratar de buscar una especie de relato poético que incluso ha dado obras como la de César Fernández Moreno, *Argentino hasta la muerte* –que es una suerte de gran poema narrativo–, la obra de Cardenal, o un intento de novela poética como la de Mario Benedetti. Es decir, para concluir la paradoja, hay también un sector de la poesía que absorbe la narrativa y la incluye dentro de ella.

Antonio Cornejo Polar: Sí, básicamente estoy de acuerdo con lo que dice Ángel y recuerdo que en una mesa redonda con los profesores Osorio –de la Universidad de Valparaíso en ese momento– y Escobar –de la Universidad de San Marcos– veíamos que en realidad un sector de la nueva narrativa hispanoamericana era claramente deudor de algunos de los hallazgos de la vanguardia poética. Establecíamos en ese sentido que el término *nueva narrativa hispanoamericana* funcionaba dentro de una tradición que aceptaba el concepto de género, pero olvidaba el concepto más amplio de desenvolvimiento de la literatura en general, puesto que algunos de los componentes habían sido ya ejercitados, como digo, por la vanguardia poética.

Ahora, el problema de por qué la poesía, siendo tanto o más importante que la narrativa, no ingresó a lo que hasta ahora se llama el *boom* de la literatura latinoamericana, creo que es un fenómeno que tiene razones específicamente latinoamericanas y al mismo tiempo repercusiones de una situación que es universal. En ninguna literatura del mundo la poesía tiene una difusión similar a la que tiene la ficción, y eso es un hecho que no define a la literatura latinoamericana, sino en general a todas las literaturas. Parecería que la poesía tiene como forma natural de difusión circuitos más bien cerrados, pequeños, y que es la narrativa la que logra romperlos. En ese sentido, entonces, habría que distinguir lo que hay de específico y lo que hay de general en ese fenómeno.

Pienso, en resumen, que la poesía latinoamericana que se hizo en los mismos años que la nueva narrativa hispanoamericana, y ese sector que logró entrar al *boom*, repetía, finalmente, una experiencia de años anteriores que la enclaustró en su propio circuito, enclaustramiento que no pudo llegar a romper en ese momento ni tampoco ahora de una manera definitiva. Ciertamente, hay poetas como Ernesto Cardenal, por ejemplo, que tienen una enorme difusión; pero, como decía Rama, tal vez esos poetas (que tienen una mayor difusión, y que sin embargo ni siquiera se acercan remotamente a los tirajes de los novelistas de la nueva narrativa hispanoamericana) son precisamente los que han asumido dentro de su poesía la narrativa.

A. R.: Hay un aspecto de las relaciones entre la novela y la poesía que a mí me parece muy curioso. De hecho, tanto la novela como la poesía de los últimos

treinta años se forjan en el cauce de una especie de segunda generación (o movimiento) surrealista, casi una tendencia epigonal dentro del surrealismo.

El surrealismo entra en América hispana aproximadamente por los años treinta, muy débilmente. Recién en los cuarenta adquiere fuerza y contextura, a través de algunas figuras poéticas muy claras y muy nítidas [...]. Es el caso del grupo Mandrágora en Chile, Braulio Arenas [...] que, efectivamente, toman decididamente los recursos del surrealismo; y comienza una especie de libertad de la palabra, de acuerdo con las especies tradicionales que permite una renovación del lenguaje, desde dos ángulos, que me parecen muy importantes. Por un lado, hay una reinmersión de toda la literatura en la lengua hablada, un abandono de lo que era tradicionalmente la lengua escrita y la lengua cuidada, que es contemporáneo al abandono de las matrices métricas y de todos los otros constituyentes de la poesía tradicional; y, por otro, hay una preocupación por elaborar directamente las formas del discurso poético tratando de registrar las capacidades que nos da el movimiento sintáctico. Esto está en algunos narradores –en Rulfo es muy evidente (a través de la experiencia Faulkneriana que él recibe)–, pero hay poetas en los que lo encontramos con toda nitidez. Es el caso de una mujer, Idea Vilariño, poetisa uruguaya que ha trabajado notoriamente sobre las opciones que le da la sintaxis, y la ruptura de la sintaxis, en la medida en que la lengua, entonces, genera situaciones enormemente ricas y llenas de posibilidades que fueran solamente aludidas en el texto mismo.

Este trabajo sobre la sintaxis también se ha dado en algunos otros escritores que han sido capaces, incluso, de poder incluir un texto ensayístico o un texto narrativo dentro de la poesía. En el primer periodo de Cardenal es muy visible; y también en momentos de Octavio Paz, en los que la escritura oscila entre el campo llamado poético y el campo prosístico, sin que se pueda deslindar estrictamente sus límites. De este modo hay una imbricación de experiencias y una suerte de paralelismo en el trabajo, cuyo centro, me parece, es la recuperación de la palabra y del habla directa, el abandono del distanciamiento existente en la poesía y que de alguna manera se testimonia en un hecho: los poetas argentinos de los veinte, aún los más audaces, jamás habían voseado, jamás habían dicho, “vos tenés”, a pesar de que no hay ningún argentino que no use esa forma... Este descubrimiento, esta incorporación directamente de la lengua –por ejemplo, en las formas más originales y divertidas de Venezuela, en las que mezclan lingüísticamente también: “Y vos que vais a ser cuando seáis grande, muchacho” (esta frase que acabo de decir es el título de un libro de poesía de un joven poeta venezolano)–, trabaja por lo tanto en el cauce del habla. Esto ha llevado en muchas ocasiones a adoptar el *vos*, es decir, a que la poesía no sea la expresión de un

escritor que se comunica a un público sino que asume y pone en funcionamiento la multiplicidad de voces.

Desde luego, esto tiene una tradición tan rica como la de Dylan Thomas en la literatura inglesa, uno de los autores que, yo creo, ha ejercido influencia, junto con la gran influencia norteamericana, que por primera vez se incorpora muy decididamente a las letras hispanoamericanas. El caso citado de Cardenal es muy claro, dado que viene directamente de la poesía norteamericana de los veinte y los treinta.

A. C.: Ángel plantea dos puntos que quisiera solamente señalar. Por una parte, el hecho de que cada vez es más difícil seguir sosteniendo la división de los géneros literarios como categorías que pueden ayudarnos a entender la literatura. Creo que una de las situaciones que mejor definen la literatura latinoamericana en general, y no solamente la actual, es una permanente ruptura de los casilleros genéricos que se habían considerado casi sagrados por la crítica, pero no por la producción textual. El segundo punto es más bien casi un añadido: la incorporación de la voz popular en la poesía; tengo la impresión de que corresponde también a una vieja tradición latinoamericana. Pondría de ejemplo solamente dos casos, el de la poesía gauchesca, por un lado, y el de la poesía costumbrista en general, por otro, en las que realmente se produce un ingreso del habla popular, del habla coloquial dentro de la poesía; aunque, por supuesto, responde a otros criterios, incluso a otro concepto de poesía.

A. R.: Lo que dices me hace pensar en otra cosa que me produce mucha fascinación en el proceso de la poesía latinoamericana, y en general mundial. En efecto, habiendo nacido el siglo XX bajo el signo de Mallarmé –o sea, bajo el signo del libro escrito y de la poesía distribuida espacialmente y transformada en objeto–, nosotros estamos viviendo la recuperación de la oralidad, a través de toda la inmensa transformación de la técnica, que ha hecho que muchísimos más mensajes pasen a ser directamente orales. De alguna manera pusimos en quiebra un principio, que parecía inamovible, del pensamiento burgués progresista del siglo XIX: la alfabetización. El problema todo de la cultura pasaba a través de la palabra escrita, y este realmente constituyó el principio educativo y la ambición de todos los hombres; nadie se puso a pensar, en ningún momento, que este pasar por la palabra escrita también era un sistema de domesticación que una gran cultura, la burguesa, era capaz de establecer. O sea, homogeneizaba y obligaba a entrar dentro de determinados parámetros, incluso en la gramática y la ortografía, que se transformaron en los dogales de toda la educación y el sometimiento.

Insólitamente, desde los treinta –cuando irrumpe la radio– y desde los cuarenta –cuando irrumpe la televisión– el negocio de discos reabre la oralidad y comienza a existir una posibilidad de comunicación que ya no depende de la palabra escrita.

Lo que estamos haciendo en este momento, que es grabado, es parte de todo este proceso. Hemos entrado a un sistema enteramente diferente de comunicación: no estoy escribiendo un texto, estoy “hablando” un texto, y así quedará.

Dentro, entonces, de esta oralidad, es extraordinariamente interesante, por ejemplo, lo que ha pasado con la posibilidad –que parecía también perdida– de volver a recuperar la palabra como instrumento de la melodía, de la música. Es buena parte de lo que han hecho todos los nuevos “trovadores”, para usar un palabra clásica, que es el cantar de la poesía... El hecho, por ejemplo, de que el poeta pueda estar ahora representado por un cantante, si es necesario, o que pueda haber unas relaciones mucho más íntimas entre la poesía y el canto. Es el caso que yo citaba, de Idea Vilariño, que hace este modo de trabajo, sintácticamente tan rico (cito un ejemplo): “se cae de los árboles, se cae la / el otoño, la lenta primavera / que sube por el / setiembre”. Este modo de manejar la lengua, al mismo tiempo, la ha llevado a ella, por ejemplo, a una situación muy paradójica; por un lado, a hacer un libro que a mí me parece encantador, llamado *Las letras de tango*, en el cual se examinan las letras de tango como si fueran textos de alta poesía, y hace exámenes estilísticos –en la mejor tradición spitzeriana– de lo que no era sino un material de desecho o “inferior”. Luego, ello la lleva a escribir una serie –que a mí me parece admirable– de *Poemas de amor*, que son como letras de tango, son construcciones que corresponden exactamente a letras de tango. Tan es así que se abalanzaron sobre ellas los músicos jóvenes para construir músicas apropiadas, y se cantan frecuentemente. Me parece que este proceso –que se podría ver también en otros casos– es parte de algo absolutamente sorprendente, que es esta conquista de la oralidad. En el caso de ustedes, que tienen personajes como Chico Buarque y como Caetano, como todo movimiento –y no te digo el maestro Vinicius–, esto es de sobra conocido y de sobra ampliado.

C. V.: En el último disco de Caetano –solo para confirmar lo que estás diciendo– existe un poema de John Donne, traducido por Augusto de Campos y musicalizado por Caetano.

A. R.: Bueno, no quiero decir que sea la misma situación a la que estoy aludiendo; pero tú sabes que eso se hizo mucho en español también, a través de una serie de cantantes que se han puesto a cantar textos poéticos españoles: Quevedo, Antonio Machado, las canciones del cancionero tradicional. Es decir, ha habido un intento por parte de cancionistas en estado intermedio, levemente cultos, de efectivamente funcionar... (d. de g.).

A. C.: Pero un caso curioso es, por ejemplo, que una de las manifestaciones más populares en muchos países hispanoamericanos, una canción de salsa que se llama *Pedro Navaja*, es básicamente tomada de Brecht.

A. R.: ¡Es un Brecht pasado al lunfardo más infame que yo haya conocido! (risas).

C. V.: Ese brechtiano en caldo tupí, como diríamos, ¿cómo funciona? ¿Recuerdas algo más?

A. C.: No, es una anécdota, nada más.

A. R.: Sí, es una anécdota. Esa es otra cuestión, que son los cancionistas y el gran problema de siempre: ¿de dónde sale esa literatura? El caso que Antonio cita es el de Willie Colón, un cancionista portorriqueño que tiene un enorme éxito en Nueva York y que ha mezclado varias cosas: las formas tradicionales de una música ya muy sincrética que es la salsa, que tiene enorme desarrollo en toda el área antillana y en algunos países cercanos, junto con los temas de la llamada canción de protesta, o sea, temas de tipo social o reivindicativo protestatario [...]. También una cierta torpeza expresiva, de narración elemental y muy primaria que es muy sabrosa justamente porque es inédita, por su forma extraña de funcionar. El caso que citaba Antonio efectivamente se ha hecho muy famoso, porque Pedro Navaja es *Make the Knife*, es el personaje de Kurt Weill y de Brecht, de la *Ópera de los centavos*. Nada diferente ha hecho Chico Buarque cuando ha hecho la adaptación de la *Ópera do Malandro*.

C. V.: Antonio Cornejo habló aquí y Ángel Rama (si recuerdo bien fuiste tú) dijo en una de las conferencias, o en una de las ponencias, que la poesía es más importante que la prosa de ficción. Obviamente no pretendo descubrir ninguna esencia en este asunto. Pero esa importancia, ¿de qué tipo es? ¿Importancia puramente literaria, social, cultural? Es decir, cuando se habla de una mayor importancia de la poesía, ¿Qué significa eso? ¿Qué es lo que se tiene en mente exactamente cuando se dice eso?

A. R.: Si es en mi caso, simplemente consiste en creer que la más intensa, la más importante, la más perfeccionada experiencia del arte verbal se logra a través de la poesía. Yo siempre he hecho mía una frase muy bonita de William Faulkner, creo que en aquella conferencia a los cadetes de West Point, donde les decía que lo que pasaba era que él era un mal novelista y por eso escribía tan largo; si fuera mejor novelista escribiría mucho más corto; si fuera muy, muy buen novelista, escribiría relatos de veinte páginas; y si fuera extraordinario escribiría cuatro versos sobre una cabeza de alfiler. Yo, realmente, soy de los que participan de esta convicción. Creo que efectivamente la experiencia del arte y de la belleza más intensa se logra en este esfuerzo extraordinario que es la concentración poética, es decir, la capacidad de precisión y de concentración para crear una estructura literaria.

Ahora, fuera de esto, yo creo que la poesía también cumple un cantidad enorme de funciones; algunas que no son muy bien vistas, pero que ya se me

va a permitir que yo a mis años las reivindique. Había aquel personaje (no sé si te acuerdas) de Rilke, en los *Cuadernos de Malte Laurids Brigge*, que había quedado enfermo, tullido, inválido, y le quedaba nada más que la memoria de la poesía para poder vivir, la experiencia de los textos que había recuperado y que vivían dentro de él. Yo creo que es un instrumento de vivir, infinitamente más importante que cualquier novela. Nadie se acuerda de una novela para vivir; si se acuerda de un verso, de una estrofa, de una palabra poética, y sirve, es un instrumento que trabaja directamente dentro de nosotros –creo que incluso la estructura de la poesía es similar a la estructura del psiquismo humano, tiene una mayor adaptación, una mayor analogía–.

Y por último hay un problema –ya, si quieres, de carácter no personal sino social– que me parece también muy importante. Y es que en América hay un problema (pienso en Brasil también): la lengua, el uso de la lengua, la existencia de la lengua. No hay construcción, ya sabemos, más importante, maravillosa y espléndida que una lengua. Ahora eso no es un problema; es un problema cómo se maneja, cómo se trabaja, qué se hace con ella, cómo se utiliza. En algunos países he visto muy frecuentemente dificultades en los jóvenes que vienen de estratos bajos, o de estratos rurales que se incorporan a la ciudad, verdaderos problemas para manejar la lengua, incapacidad de precisión, de significados. Y he sentido de pronto que los grandes poetas, esos de los que nadie habla ni se preocupa, son los que están trabajando más a fondo sobre este venero increíble; que son ellos los que determinan la precisión, el valor semántico, fijan y miden con unas bandejitas, unas balanzas pequeñas y maravillosas (como los cambistas), pesan cada una de las palabras, le dan valor, le dan significado. Yo creo que esta tarea (son algo así como los guardianes de las palabras, de las lenguas) es muy poco atendida, muy poco considerada. Pero a mí me produce la mayor admiración que haya seres humanos que dediquen la vida entera a trabajar sobre eso.

A. C.: Yo no diría que necesariamente la poesía sea más importante que la narrativa, a partir del hecho de que hace un momento expresaba mis dudas sobre la distinción entre un género literario y otro. Pero lo que sí creo realmente es que la importancia que ha tenido la poesía hispanoamericana y que sigue teniendo es fundamentalmente relativa a la adquisición, en cierto sentido (aunque esto pueda interpretarse tal vez de una manera equivocada), de un lenguaje latinoamericano. Creo, por ejemplo, que en la experiencia de Vallejo se funda realmente todo el ejercicio literario peruano, y no solamente el poético. Ahora, ¿hasta qué punto este ejercicio es relativo a guardar, a establecer, una relación amorosa con la lengua recibida? Yo pienso más bien que en el caso de los grandes poetas latinoamericanos se trata de una relación de ruptura y casi de odio

con la lengua, porque en el fondo era una lengua también recibida y hasta cierto momento extraña, en la que creo que los poetas, los narradores y los hombres de Latinoamérica no se sentían del todo cómodos. Yo creo que la gran función de la poesía latinoamericana ha sido convertir esa lengua, que de alguna manera se sentía extraña, en propia, a través de un acto de violación sobre ella.

Segunda parte

C. V.: Hay algo que dijo Rama sobre un proceso que en cierta forma identificó en la poesía hispanoamericana: el de construir, de elaborar, una obra capaz de dejar de ser una mediación entre el hombre y el absoluto, entre el hombre y, en fin, el sentido de la vida o lo que fuere, sino que eso se transforme y sea de hecho un sentido casi inmediato de las cosas. Esto es, la poesía –la incorporación del *vos*, como decías, su tono coloquial, etc.– se presenta en realidad como una transformación en la literatura, no como mediación sino para planearla como algo en sí mismo. Pero esto no es un procedimiento particular de la poesía hispanoamericana ni brasileña; es más bien un procedimiento de gran transformación que el siglo XX conocerá desde 1919, desde la Primera Guerra Mundial. ¿Entonces cuáles serían, en este proceso cultural amplio, los rasgos de singularidad que podrían aprehenderse en la poesía hispanoamericana? Esto es, una poesía que va a desarrollarse (toda la poesía sufre la influencia del surrealismo) primero del dadaísmo [...]. Porque en 1919 la poesía hispanoamericana ya tenía un contacto más o menos activo con la gran poesía, los ultras, todo aquello [...].

A. R.: Sabes que es difícil poder determinar una línea o tendencia, porque me parece que siempre que hacemos esto simplificamos la complejidad y la riqueza de tendencias y de caminos. Si quieres yo te puedo señalar algunos de los caminos, refiriéndome no tanto a la gran poesía que no está en los manuales (“Vicente Huidobro es el fundador de la vanguardia”, “este es Pablo Neruda, el gran poeta”, “el César Vallejo”, “el Octavio Paz”, etc.) sino hablando concretamente de los poetas posteriores, que viven actualmente y están haciendo su tarea. Tomaría, si quieres, ejemplos diferentes, de diferentes lugares.

Un poeta uruguayo llamado Armando Berenguer ha intentado una de las poesías experimentales que me parecen más curiosas e interesantes. La tónica experimental en la poesía es realmente uno de los elementos fundamentales y capitales; aunque se ha hablado mucho del experimentalismo en la novela, creo que casi todos esos experimentalistas estaban ya antes en la poesía, y que donde se están haciendo las tareas más audaces es actualmente en poesía; la concepción realmente de laboratorio que en algunos poetas ha primado ha sido muy eficaz y muy útil. Es el caso de este poeta, por ejemplo, que retoma una larga tradición de experiencia,

porque eso ya es también una tradición, pero lo hace en una forma bien original. Uno de sus últimos libros, no recuerdo ahora el título, cuenta poéticamente quince o veinte crepúsculos; es un tema con variaciones, es un tema único, crepúsculo día tal, crepúsculo día tal... Y vuelve a contar los crepúsculos. Una vez que los cuenta, vuelve a reescribir el poema. Entonces el libro trae junto con el poema –que es algo así como la connotación, la denotación de la realidad (si esto es posible)– otro poema en el cual trabaja a partir de los elementos componentes del poema, y hace una especie de segunda lectura, establece un segundo nivel interpretativo. Y luego agrega una tercera versión posible, que ya es estructurada, transformada en un sistema de palabras que se combinan solas, en líneas verticales u horizontales (esto puede recordar al Apollinaire de las primeras técnicas); lo que quiere es retomar los elementos fundamentales y centrales haciendo una transposición gráfica. Esta forma experimental llega entonces efectivamente a construir una suerte de plurales lecturas sobre un tema que continuamente está subyaciendo y trata de dar, si es posible, la visión de la estructura. A lo que se parecería más sería a un móvil de Calder: los elementos que lo componen, su desplazamiento, su dinámica y los cambios que se producen a través de ella. Es una línea que está cultivada también en otros poetas y que me parece realmente muy interesante.

En otra línea bastante diferente, un poeta joven bien talentoso de Colombia, Juan Gustavo Cobo Borda –quien además dirige una revista literaria espléndida, la revista *Eco*– ha intentado hacer la historia del país desde la perspectiva de su situación real.

Escribió un libro que se llama *La patria boba*, que es una denominación histórica para un periodo inmóvil de la vida colombiana en sus orígenes, pero que él extiende a la interpretación del país entero: es el país paralizado, sin vida, absolutamente inerte. Y esto lo transforma, entonces, en una especie de interrogación de su presente. Es como una poesía urgente, pero elaborada y trabajada con pautas que corresponden también a una forma muy moderna y muy actual.

Quizá se podría citar otro ejemplo, el de un compatriota extraordinariamente brillante de Antonio, que es Antonio Cisneros, quien ha incluido una cosa (que ya está también en mucha poesía y él lo hace quizá mejor que otros) que es el elemento lúdico, el elemento vivo. Los dos últimos son verdaderas “trovatas”, *Como Higuera en campo de golf* y *Canto ceremonial contra un oso hormiguero*, en los que efectivamente hay como una jocundia (es sin duda “la pantera de Hyde Park”, como dice él de sí mismo en un verso) y un hedonismo de la experiencia vital extraordinariamente poderoso.

Y otra línea que me parece también muy singular y muy importante es la plena, feliz entrega al hedonismo y el erotismo que han aparecido en la poesía.

Si bien se podría decir que también esta es una línea tradicional (aunque los novelistas hace recién cinco o diez años se atrevieron directamente a contar una relación erótica intensa en la narrativa), los poetas lo han hecho de un modo absolutamente espléndido. Un número reciente de la revista de la Universidad Autónoma de México está dedicado directamente al erotismo. Hay unos textos de Tununa Mercado (escritora argentina), que yo emparentaría con los de otra escritora, Cristina Peri Rossi, que ha hecho un libro precioso sobre las palabras. Pero Cristina es una lesbica, las palabras son las mujeres y resulta una lectura de la palabra como mujer, una apropiación de la mujer y de la palabra, que es realmente una plenitud de erotismo desatado. Incluso en buena parte de los grandes poetas (como el caso de Gonzalo Rojas, el chileno), ha habido una vuelta para unir estrictamente estos dos campos (el hedonismo, y el erotismo y la lujuria de la palabra, todo concebido en una especie de trabazón) que son extraordinariamente libres, extraordinariamente frescos e intensos. Son algunos de los caminos, probablemente hay muchos otros, y quizás Antonio pueda señalarme los muchos que me he olvidado...

A.C.: Habría que añadir la poesía que (también siguiendo una vieja tradición latinoamericana) se concibe a sí misma como un ejercicio de conciencia social, que plantea problemas de ese tipo y trata en algunos casos incluso de tener una función casi de inmediatez política. A mí me interesa también otro tipo de poesía que se está experimentando en varios países latinoamericanos que, además de asumir algunos ingredientes de la narrativa, comienza a hacerlo también de la crítica literaria e incluso del ensayo. En el Perú hay un extraordinario poeta joven, lamentablemente casi inédito, Enrique Verástegui, que incluye en el poema la propia crítica al poema... Y creo que es una línea de experimentación realmente interesante y de una extrema fecundidad. Es decir, la incorporación de la palabra y de la reflexión crítica sobre la palabra propiamente poética o tradicionalmente considerada poética.

C. V.: Benedito Nunes estuvo aquí un semestre y yo acompañé un curso que el dictó. El tema del curso era un asunto bastante general, poesía y filosofía, y obviamente a partir de acontecimientos culturales que no son brasileños ni latinoamericanos. En el fondo se trataba de la cuestión planteada por Heidegger, la cuestión ontológica de la poesía, retomada de un modo diferente por la filosofía analítica actual. En esos cursos una de las cosas que discutíamos era exactamente esa cuestión de la palabra que regresa a las cosas: esto es, la palabra que se pega a las cosas, para retomar también un tema consagrado: Michel Foucault, etc. Y yo decía que allí había un equívoco de interpretación, porque decir exactamente que la poesía hacía el camino de recuperación de un estado original en que palabras y

cosas estaban pegadas era un poco un absurdo histórico y cultural; que eso tenía sentido si se entendía que ese apego de la palabra a las cosas se daba en realidad como una de las funciones posibles del lenguaje, que no es exactamente la que se manifiesta en el decir de las cosas, sino en el mostrar de las cosas. Es decir, la poesía de un determinado momento descubre que las cosas pueden ser mostradas antes que ser dichas. Y eso tal vez tenga alguna relación con su testimonio personal, sobre el asunto de la importancia de la poesía. Esto es, en cierta forma la ficción, la narrativa, no pueden evitar decir las cosas; y el decir es tematizar y el tematizar es transformar algo en un objeto que evidentemente se plantea como pudiendo ser incorporado dentro de un proceso cultural, social, político, mucho más fácilmente que la poesía. Significa que toda la resistencia cultural de hecho –como cuando tu decías que “todo el mundo se acuerda de un verso”– es mucho más, digamos, propicia en la poesía, mucho más posible en la poesía, por esa razón, que en la prosa. Esta es una reflexión, pero de naturaleza estructural y funcional, sobre el asunto de la naturaleza de la poesía, de la poesía y de la prosa, y que podría explicar, por un lado, la dificultad que existe para comercializar la poesía modernamente, y por el otro, la enorme importancia que tiene la poesía desde el punto de vista de asumir esa marginalidad desde adentro, porque ella surge de ese proceso de fragmentación de una manera más interesante.

A. R.: Es curioso que en uno de sus libros que ha tenido mucho éxito en Hispanoamérica, *El arco y la lira*, Octavio Paz vuelve a plantear esta misma vocación y aspiración nostálgica de reencontrar la unidad de la cosa y la palabra. Es un libro efectivamente escrito antes de Foucault y no corregido después de él, y yo creo que es bastante probatorio el alejamiento correspondiente. Es curioso reconocer que todos los escritores, los poetas, trabajan frecuentemente en una especie de convicción o de ilusión particular de que sus palabras *son* las cosas, *dicen* las cosas realmente, las mientan directamente. Pero una de las grandes ventajas de la poesía más moderna, incluso respecto a los maestros reconocidos, Neruda, etc. (y no quizá a Vallejo, que es siempre una excepción extraordinaria), es que los más jóvenes en cambio han adoptado y aceptado la situación en la cual las palabras son un discurso, dentro del cual se trabaja y el que, digamos a lo Cassirer, tiene que ver con la experiencia del hombre, creando, inventando una realidad, su modo simbólico. En ese sentido yo creo que sí, efectivamente, la poesía más joven ha cedido a la tentación de construir directamente el discurso poético como un discurso que se autoabastece, que desde luego se refiere al mundo real, pero en el que lo más importante es la capacidad de interpretar el mundo real, de organizarlo, de cuadrificarlo, de hacerlo ver. Es decir, de crear una idea del mundo y trabajar sobre ella. Me parece que esto nosotros lo podemos rastrear

en algunos poetas. Hay un caso bien interesante, el del chileno Enrique Lihn, que viene detrás de los grandes poetas recientes chilenos, que son Nicanor Parra y Gonzalo Rojas. Nicanor Parra es el que hace la gran literatura chirriante, de un realismo surrealista (si es posible combinar de esta manera los términos) y que deriva luego de los “artefactos poéticos” palabras sueltas, que como tarjetas se intercalan y sobre las cuales se trabaja libremente. Enrique Lihn, sin embargo, me parece que construye un discurso teniendo en cuenta justamente esto: que las palabras son, ellas sí, las posibilidades de expresar el ser humano y de dar el significado que él tiene dentro del universo y del mundo, sin directa vinculación a la posibilidad (que nos empieza a parecer tan remota y tan primaria) de la “nominación” de los modernistas.

A. C.: Sin embargo, y es curioso, en el mismo Enrique Lihn hay un rasgo que suele ser insólito: la incorporación, en muchos poemas, de ciertos fragmentos que son puramente denotación –lenguaje que menciona cosas, que parece no tener un sentido por encima de la sola denotación–. Es decir que, por una parte, en el mismo poeta en este caso podemos encontrar el lenguaje que remite a una simbolización –y por consiguiente a una interpretación del mundo, a una relación con él–; y por otra parte, de pronto encontramos fragmentos que podríamos llamar “de realidad en bruto”, en la medida en que no están mencionados más que a través de la más simple y directa denotación de un acontecimiento o de un suceso cualquiera que el poeta incrusta en el poema sin ninguna elaboración verbal. Yo creo que eso podría llegar a establecer también una doble vía en la literatura y en la poesía latinoamericana, no necesariamente creando dos tendencias, sino algo así como dos tentaciones que se pueden dar incluso en un solo poeta.

C. V.: ¿Existe en Hispanoamérica (deformación del término, pero...) un movimiento poético equivalente, o que haya sufrido alguna influencia, por ejemplo, de un tipo de poesía experimental como la del concretismo en Brasil?

A. R.: No exactamente, por lo menos en la forma y en las fechas en que se manifestó el concretismo. Es una experiencia aislada dentro de Latinoamérica. En la misma fecha nosotros tenemos movimientos bastante caóticos y todavía signados por el surrealismo. Por ejemplo, lo que se llamó el Techo de la Ballena en Venezuela, movimiento protestatario que corresponde a la incorporación del arte informal y a la protesta política guerrillera de la época, y que es un arte existencial y al mismo tiempo todavía con rezagos surrealistas. O tenemos un movimiento en Colombia que se llama, paradójica y curiosamente, los nadaístas, que son los que quieren “nada”. Pero los nadaístas en Colombia han sido más bien un movimiento revulsivo de una sociedad muy estancada; no han dado obras de interés permanente, han sido agitadores del medio y se han expresado

a través de un discurso que curiosamente ahora, leído quince o veinte años después, nos parece extraordinariamente antiguo. Por momentos uno cree que está leyendo las novelas de Vargas Vila, de 1900, que eran unas novelas decadentes y d'annunzianas. Pero dentro del contexto colombiano, específicamente, fue un movimiento revulsivo.

La experiencia del concretismo me parece extraordinariamente original, e incluso no ha tenido demasiada continuidad. Creo que está muy vinculada a fuentes europeas, y a problemáticas propias de Sao Paulo, de la ciudad moderna y de su construcción. Yo citaba recién una experiencia interesante, que sí, de algún modo, podría emparentarse con ella (aunque creo que viene por otro lado y tiene otra bases), y es la última obra de Nicanor Parra, que son los *Artefactos*. Los *artefactos* son simplemente frases enunciativas, que él recoge o inventa. Digo esto porque repentinamente puedo simplemente demarcar un fragmento de realidad verbal, señalado dentro de la forma de publicación, que consiste en un grupo de tarjetas, en cada una de las cuales hay una suerte de frase o de dos versos, o aparentes versos. Hay una casi total extinción de los recursos tradicionales, una preocupación de enunciación muy directa, un elemento chirriante, burlón, áspero y trágico, característico de la obra de Nicanor Parra, que es realmente de los grandes poetas, no diría joven (ya es un hombre de cincuenta años), pero de las promociones últimas de Hispanoamérica. Visto así, no encuentro ningún elemento que pueda reproducir [...]. Pero yo creo que es una pregunta que tenés que hacérsela a Haroldo de Campos.

Tercera parte

C. V.: [...]. Todos ellos abrieron un discurso hablando de la poesía como experiencia que consigue, en verdad, modernamente, realizar y reconocer de una forma admirable la cuestión de la diversidad cultural, la cuestión de las voces, etc. Esto es, la poesía, más que cualquier otra forma de expresión, realiza y elabora la manifestación de esa diversidad; esto se da sobre todo en los pueblos que evidentemente viven el drama de la identidad, los pueblos de las Américas, y en esto se citaba evidentemente, como no podía dejar de ser, a Octavio Paz [...]. Entonces, observo en este caso lo siguiente: lo que es señalado como lo que definiría la poesía moderna –digamos, de esta poesía de las Américas, de Brasil, por ejemplo– en realidad no es un rasgo exclusivo de la poesía, sino un rasgo que se recuperaba en cualquier movimiento cultural interesante, moderno. Por ejemplo, se recuperaba fácilmente en Lévi-Strauss. Cuando Lévi-Strauss dice que la significación de una cultura no puede ser dada funcionalmente, sino que ella en realidad tiene una significación que no se agota en aquello que es su utilidad, esto significa –desde Sapir,

y tú hablabas de eso en tu libro que estuve leyendo en estos días– que existe toda una tradición y que en verdad es algo que nace con el siglo XIX, aquella cosa maravillosa de la confesión de Jakobson cuando dice: “La lingüística que yo hago es una lingüística que nació de la experiencia”; ¿con quién?, “con Picasso” y los otros, todos los hombres que de repente cambian todo. Entonces existe un rasgo universal en todo ese asunto, que nos devuelve exactamente a la cuestión del problema de cierta particularidad, de cierta especificidad de la poesía, hoy, en las Américas. ¿Cuál sería –pregunta medio tonta, es verdad– exactamente el papel, la función, el significado de la poesía en países que hoy luchan en varios frentes, desde frentes políticos, pero sobre todo en este frente que es la cuestión de la identidad?

A. R.: Yo confieso ser un poco escéptico sobre el problema de la identidad. Muchas veces me he preguntado si no es un falso problema y una falsa cuestión que se ha desarrollado; y si en cierto modo no testimonia, y significa, los problemas que encuentran determinados sectores sociales en los procesos de transformación muy acelerados que se producen. Esto revierte en un desencuentro extraño, que me parece cada vez más visible, entre las propuestas de renovación política y social que se hacen en América, de las cuales todos participamos, y las propuestas paralelas en las artes o en las letras. Yo creo que se ha ido produciendo una suerte de distanciamiento, otra vez muy curioso, que ha llevado a una institucionalización de formas muy viejas y muy tradicionales, adheridas a proposiciones políticas y sociales de transformación. Una contradicción que me parece explosiva, porque si la transformación económica, social y política de América concurre a restablecer viejas formulaciones estéticas y literarias, no hay posibilidad ninguna de avance, sino, al contrario, de parálisis evidente. En ese sentido creo que la poesía también registra algunos de esos conflictos; por ejemplo, para citar un caso que es muy categórico, *Casa de las Américas*, que era una de las grandes revistas de Hispanoamérica, viene publicando lo que yo entiendo que es la peor poesía que se hace en Hispanoamérica, que es una poesía retórica, de exaltación revolucionaria, que aplica mecanismos que por momentos evocan hasta mecanismos románticos del XIX. Es decir, hay una contradicción flagrante entre la idea de renovación y de cambio y el material con el cual se está testimoniando este cambio. Este tipo de discordancia también lo encuentro planteado, por ejemplo, en otras zonas que no tienen que ver directamente con lo político (que son, al contrario, zonas de un cierto temor de rehusarse a la política y a la problemática inmediata y directa en que los hombres viven), mediante una inmersión en un aparente campo biográfico, tan extraordinariamente rico y separado de la realidad que termina siendo fantásticamente reproductivo de ella, es

decir, termina creando un fantasma que reproduce en forma negativa esa misma realidad. Eso se ha dado en una cantidad de experiencias poéticas en torno a los temas amorosos y afectivos que son frecuentes en la literatura. A mí me parecen mucho más correctamente impostadas algunas otras actitudes. Cito un ejemplo, de un mexicano, José Emilio Pacheco, que es un poeta culto, extraordinariamente refinado, y que está haciendo continuamente una poesía en las márgenes de otra poesía; él es un extraordinario traductor de varias lenguas y de la mejor poesía, y construye una suerte de incesante meditación sobre los caminos mismos y las posibilidades de la poesía, a través de la reflexión sobre una acumulación de pasado, que se ha hecho como una obligación de todo nuestro presente. Y en la vía opuesta, pero de cualquier manera también recuperando la inmediatez (porque creo que en este caso de Pacheco hay una inmediatez de la experiencia que es la del lector de poesías y la del hombre que integra una tradición poética), está otro mexicano, Sábines, que ha escrito en cambio una poesía poderosamente existencial, urgida, rabiosamente dicha por momentos; hay un famoso texto de él, *Algo sobre la muerte del mayor Sábines* (su padre), que es una suerte de grito de desesperación que logra –dentro de una tradición que nos recuerda ciertas notas del existencialismo– una vivencia de lo inmediato que aparece como perdido y enajenado dentro de la experiencia. Quiero con estos ejemplos apuntar a lo que me interesa: que se produce una suerte de retórica y de opacidad que reclama ser rota, destruida, para volver a recuperar una experiencia directa, profunda y verdadera, que está oscurecida por diversos discursos que asumen lo que no habría otro modo de llamar sino retórica, en la cual se trata de expresar la realidad pero simplemente se la cancela debajo del discurso.

A. C.: Yo creo que, efectivamente, uno de los grandes riesgos de la poesía latinoamericana actual es el divorcio que se produce, en muchos casos, entre lo que podríamos llamar la vanguardia política y la vanguardia poética. Sin embargo, discrepo cordialmente de Ángel en el ejemplo que pone. Creo que en *Casa de las Américas*, como en todas las revistas, se publica buena y mala poesía; pero quisiera recordar que en *Casa* se ha publicado poesía de Fernández Retamar, de Nicolás Guillén, de Cintio Vitier, de Eliseo Diego (que son, cada uno a su manera, grandes poetas cubanos), y poesía en la que no se produce esa ruptura entre vanguardia poética y vanguardia política, como sería, por ejemplo, la poesía de Roque Dalton, de El Salvador, o la poesía de Ariel Dorfman, de Chile. Quisiera además insistir en algo: sí, creo que cuando se produce esa ruptura y la vanguardia política produce una poesía retórica, arcaica, malamente sentimental, el peligro es gravísimo y las consecuencias son peores. Reconozco además, efectivamente, que si uno ve la poesía que suele hacerse desde una perspectiva política

es cierto lo que dice Ángel, en el sentido de que en gran parte es una poesía que ha anquilosado toda su productividad y toda su creatividad. Pero quisiera mencionar un caso que me interesa de manera especial: en el Perú era reconocido que la poesía social –de extrema izquierda si se quiere– estaba representada por un poeta, Alejandro Romualdo, que en la década de los cincuenta fue el portador y el representante de un tipo de poesía muy inmediata, muy referida a hechos de la cotidianeidad política, y que concluyó esa etapa de su producción poética con un libro, *Edición extraordinaria*, que fue piedra de escándalo en la literatura peruana, precisamente por esta inmediatez de su reclamo político. Algún día habrá que recapturar la polémica que se produjo a través de la publicación de *Edición extraordinaria*, en la que interviene gente tan importante como el propio Romualdo, por una parte, y Mario Vargas Llosa, por otra (cuando todavía no era conocido como un gran escritor; era muy joven en ese momento). Los dos últimos libros de Romualdo son de una muy audaz experimentación poética. *El movimiento y el sueño* y *En la extensión de la palabra* utilizan incluso ciertos componentes de la poesía espacial (no propiamente poesía concreta), pero todo ello a partir de una renovación de sus contenidos, renovación que no implica sin embargo la cancelación de la perspectiva política del poema. Me refiero a este caso porque podría ser el extremo y el ejemplo aleccionador: así como efectivamente hay poetas que resuelven su poesía política en una retórica absolutamente inaceptable, hay otros, en cambio, que habiendo tenido una larga tradición de militancia, y manteniendo la militancia, han logrado de alguna manera renovar también todo el sistema formal de su poesía, sin cambiar sus opciones políticas de base.

C.V.: ¿Ustedes conocen el *Poema sucio* de Ferreira Gullar? Sin duda. ¿Este poema sería una realización de lo que está diciendo Cornejo o no?

A.R.: Yo no creo. El caso de Ferreira Gullar es muy especial, porque es un hombre formado dentro del movimiento de ruptura y de invención de formas poéticas y es el teorizador, en cierto modo, de las vanguardias más recientes en el Brasil. Toda su transformación posterior –temática– no ha afectado directamente su invención y su capacidad renovadora, e incluso le ha permitido descubrir algunas nuevas zonas dentro de las que quizá no se encontraba la tradición culta. Esto hace que no crea que sea el caso.

Yo discrepo un poco de mi amigo Cornejo, por cuanto me parece que, efectivamente, se ha producido una esclerosis del material de poesía política, e insisto en que (no los que producen, los viejos poetas cubanos que todavía siguen escribiendo, sino lo nuevo que se publica en la revista *Casa*, y en varias revistas cubanas, tipo *El Caimán*, y demás) está muy por debajo de la capacidad inventiva que efectivamente tenía la generación que ahora podemos decir que es la de los

mayores, que realmente en su momento fue extraordinariamente renovadora. Es decir, hay una suerte de discurso establecido y estereotipado, que visiblemente se da entre autores nuevos, y me parece un índice de una fijación de las capacidades inventivas y creativas de la poesía.

Y eso también se ha visto bastante, dadas las desdichadas circunstancias latinoamericanas, en abundante producción de la última época, dentro de diversos países. Podría citar algunos casos que no hacen sino concebir la poesía como un instrumento de colaboración y un elemento más para la lucha, pero que no se plantean el problema de la poesía que están haciendo; es decir: esa especie de opacidad respecto a las palabras mismas y la fijación directa en la capacidad referencial de las palabras, a efectos de contribuir a un determinado movimiento o proceso renovador. Con el proceso renovador político-social estamos todos de acuerdo y sabemos de sobra lo necesario que es, pero el problema que tenemos es en las letras; no estamos hablando aquí como renovadores político-sociales, sino como gente que pertenece al mundo intelectual y de la apreciación artística, y en este campo me parece que sí hay una visible falla. Incluso, el intento de ponerse al día lleva a algunos de los grandes creadores –hay diversos escritores, bastante esclerosados, que intentarán ahora ponerse al día– a una situación que me empieza a parecer casi pintoresca: la negativa a la vanguardia artística que se produjo a partir de cierto momento –generado por el estalinismo– y que ha llevado a una situación cerrada y desdichada, cuyas salidas ya son vistas como imprevisibles. Si nosotros negamos que *La consagración de la primavera* de Stravinsky es realmente una obra de arte fundamental y decimos que eso no existe como arte, el día que podamos recuperarla vamos a recuperar la obra llamada *La consagración de la primavera*, que había sido escrita setenta años atrás. Lo que no habremos recuperado, y eso es lo grave, es el espíritu renovador que la hizo posible; es decir, estaremos haciendo otra vez recuperación de tradiciones: los objetos culturales del pasado en algún momento serán reintegrados, pero entonces lo serán como elementos de museo. En el momento actual, *La consagración de la primavera*, para toda la experimentación y la creación musical del mundo, es meramente un precioso objeto de museo, que nos resulta admirable, pero que ya no es el elemento renovador que dispara una nueva circunstancia. Este salto, esta situación paradójica, hace que sea peligrosa la posición creativa de aquellos escritores que siguen todavía manejando la necesidad de un mensaje puramente referencial, y no tienen planteado el problema concreto y directo, que es el problema de la palabra poética.

C.V.: Cuando hablas de escritores esclerosados, ¿en quién estás pensando?

A.R.: ¡Uf! Tenemos una nutrida cantidad de escritores. Nosotros tuvimos una enorme cantidad de movimientos que podríamos llamar “de la década

rosada”, y que nos han dado un conjunto y de materiales de tipo político, de preocupación social, etc. Mientras la poesía trataba de descubrir otra vez las posibilidades [...], el solo hecho de decir *bandera* o decir *revolución*, cosa que la poesía no decía, entonces era un esclerosamiento de su creación poética.

Cuarta parte

A. C.: Quiero referirme a algo que se dijo antes: que la poesía latinoamericana es una poesía plural, múltiple y que ensaya muchos caminos. Hay un camino a través del cual se consigue esta cierta autonomía de la palabra que me parece absolutamente legítima; pero creo que también es legítima una poesía que quiera referirse a la realidad más inmediata y decir algo sobre ella, interpretándola, valorándola, criticándola, desmitificándola. Me parece que también este tipo de poesía tiene su propia legitimidad. Ahora bien, yo creo que en los poetas más jóvenes hay precisamente una especie de retorno a esa relación de la palabra con la realidad. En el caso –me refiero a él porque es el que conozco más de cerca– de la poesía peruana más joven, la escrita por poetas menores de veinticinco años, se vuelve a encontrar esa especie de apego a la realidad inmediata, a través de un lenguaje que en modo alguno se considera fundador de la poesía; es decir, hay una instrumentalización del lenguaje poético para mencionar un conjunto de realidades. Yo no me atrevería realmente a hacer una valoración entre una posibilidad y la otra, pero sí añadiría que son distintas formas de entender la productividad poética; en cada una de ellas hay grandes hallazgos y grandes fracasos, pero tienen también ambos su propia legitimidad y su propia lógica interna. Me parece extraordinariamente importante que en la poesía latinoamericana se pueda discurrir por esos dos caminos y por muchos otros más.

A. R.: Cuando tú dices “apego a la realidad por parte de la poesía”, creo que tenemos que hacer una distinción: yo no estoy de ninguna manera negando este apego a la realidad, al contrario, estoy defendiendo la inmediatez en que la poesía puede crear un mundo lleno de vida. Lo que ocurre es que la realidad única de la poesía son las palabras que están en el texto poético, y es allí donde debe producirse esa “ilusión de realidad”, que no se puede producir sino a través de la invención y de la sorpresa, en lo cual redescubrimos (digamos mejor, inventamos) la realidad. Esto es lo que a mí me importa y preocupa. Para usar un texto de un compatriota mío dedicado a la buena novela del realismo socialista, cuando él dice que ve “una viejecita cargada por el peso de los años”, no hay duda de que hay una “viejecita”, pero lingüísticamente esto no dice nada, es un texto absolutamente muerto ya que es un cliché verbal, que por lo tanto no importa. Si yo quiero crear en la literatura esa viejecita, no son estas palabras y fórmulas

las que sirven. Lo que yo digo es que el discurso retórico, por el contrario, es un alejamiento de la realidad. Son las cosas que se ven desde el Kremlin pero que nadie ve en la realidad; las cosas que están en el texto de *Pravda*. Eso no sirve. No sirve hacer ese discurso, porque justamente por su alejamiento de la realidad va a provocar –como lo hizo en la Unión Soviética– la reaparición del realismo más inmediato y trivial, que es el caso de Solzhenitsyn; un realismo pasado y de otra época. Porque efectivamente se ha producido tal distancia en la opacidad del discurso oficial, que es un discurso enteramente retórico y que ya no mienta la realidad. Y porque la única solución que encuentra un escritor para volver a recuperar la inmediatez de pronto es afiliarse a una especie de objetividad inmediata y directa.

Ese es el problema que yo encuentro en muchas de las orientaciones actuales en las cuales se está formulando el problema de la famosa “doble vanguardia”. La “doble vanguardia” se rompió y no funcionó. Estamos los que creemos que no tiene realmente sentido una vanguardia política y revolucionaria si no hay allí una vanguardia artística que funcione con la misma invención, con la misma imaginación, con la misma creación de denuncia y de realidad. Lo que presenciamos, por el contrario, es un anquilosamiento por parte de la vanguardia política, que lo que nos da (y esto a mí me preocupa mucho) es un discurso literario del cual el creador verdadero se aleja, e incluso el mismo proceso de alejamiento refluye y hasta tiende a negar la importancia (fundamental para mí) de una transformación política y social. Estos distanciamientos que nosotros estamos viendo son los que me alarman: les hacen daño simultáneamente a la literatura, a la poesía y a la revolución.

A. C.: De acuerdo totalmente. De ninguna manera se puede confundir (y vamos a llamarla con un término absolutamente inadecuado, pero para entendernos un poco) poesía realista con poesía retórica. Es decir, no todo realismo es retórico; hay excepciones y hay elementos de creatividad auténticamente poética también en manifestaciones de poesía realista. Estamos de acuerdo en el principio: si se produce la ruptura entre vanguardia poética y vanguardia política estamos frente a un drama. En lo que insisto es en que esa ruptura no se produce siempre; no es una ruptura necesaria, y la historia de la literatura latinoamericana muestra que hay algunos casos en los que no se ha producido. Yo volvería a citar el ejemplo de Roque Dalton, que me parece un gran poeta experimental, y al mismo tiempo un gran poeta político. En ese sentido, entonces, se trataría más bien, en cierto modo, de matizar un juicio. El problema que menciona Ángel es efectivo: esa ruptura se ha producido en muchos casos. Pero en otros no, y allí se prueba que existe una opción abierta y fecunda de poesía realista, de poesía política –incluso inmediatamente política–, que sigue siendo una gran poesía.

A. R.: El caso de Roque Dalton es en cierto modo trágico, porque efectivamente era un buen poeta y un hombre con una conciencia del oficio muy clara, y tenía además una conciencia de revolucionario absolutamente probada. Como no hay que olvidar (y he tenido que escribir desdichadamente sobre eso, porque además era mi amigo), fue asesinado en El Salvador por la guerrilla revolucionaria, en una situación de la que lo menos que podemos decir es que plantea una contradicción entre la posibilidad de este discurso poético acordado a un discurso político que nos parece valedero, y la situación real en la cual están las fuerzas actualmente. Me parece que es un ejemplo de la problemática que (en este campo de la poesía referida a temas sociales) estamos viviendo en América.

A. C.: Sí. Solo que el asesinato de Roque Dalton, que es uno de los episodios más monstruosos que se ha vivido en América Latina, creo que ha sido condenado y execrado prácticamente por toda la izquierda latinoamericana.

A. R.: Sí, claro que fue condenado; creo haber sido el primero que escribí directamente sobre el caso y lo planteé. Pero el hecho mismo de que se haya producido no hace sino indicar que, objetivamente, hay una contradicción de ese tipo que está planteada.

C. V.: Yo preguntaba por Ferreira Gullar porque me parece que *Poema sucio* en particular es un intento (yo no logro evaluar si bien realizado o no) de fundir realmente esas dos cosas que están presentes en la conversación de ahora, que es en el fondo la cuestión de las opciones políticas. Y la cuestión fundamental, que creo que está planteada para todo el pensamiento, para toda la reflexión cultural, para toda nuestra vida cultural actualmente, es la cuestión otra vez del individuo manifestada fundamentalmente por el cuerpo. Esto es, hay un grito del cuerpo en toda esta historia, el erotismo, etc. [...] En parte del poema por lo menos lo hizo muy bien. La cuestión es simplemente la siguiente: en todo este nuevo realismo, Solzhenitsyn o realismo tardío, en esta porquería y esclerosamiento, lo que de hecho se ve es que hay por un lado tendencias para afirmar un individualismo, él también esclerosado –retomar una tradición liberal, absolutamente desarticulada, vieja, mohosa–; pero al mismo tiempo, de parte de algunos poetas (y allí yo pondría a Ferreira Gullar), está el sentido de incorporar verdaderamente la experiencia del cuerpo, el cuerpo en la poesía, y tratar de vivir aunque sea proyectadamente, bajo forma de tensión, este asunto de la política y del cuerpo.

A. R.: Creo que sí, que Ferreira Gullar lo representa muy bien, y es una buena definición la que tú das, sobre todo porque creo que es fiel a los mejores elementos creativos e inventivos de toda su teorización. Al mismo tiempo que le ha permitido esta especie de aceptación y búsqueda de una realidad muy inmediata, le ha permitido recuperar a grandes escritores. El trabajo sobre Augusto

dos Anjos es un caso evidente de cómo ha sabido revalorizar un tipo de poesía que había quedado olvidada dentro de la literatura brasileña. No tendría ni podría yo encontrar un caso que fuera similar. Quizás el que se podría acercar es el de un poeta de la Argentina al que yo estimo mucho, que es Juan Gelman. Gelman, que es un excelente traductor de poesía inglesa, y además un hombre que ha estado y está todavía en una lucha política muy directa a la cual ha entregado su vida, es un creador que ha trabajado dentro de una experimentación de la vida urbana bonaerense, en un sentido similar a aquel caso que yo te citaba de Idea Vilariño. Es autor de tangos que Cedrón ha interpretado; es autor de una poesía muy plena de vida, de desesperación, de angustia, de fuerza y de capacidad de descubrimiento de la realidad. Junto con algo de lo cual no hemos hablado, que es muy bello, que yo creo que está siempre cercano a la poesía, y que me parece como un elemento siempre capital de todo lo que tiene que ver con la literatura latinoamericana: una convicción, una seguridad interior de que debe haber otro mundo por crear; y de que en cierto modo la poesía es una contribuyente a la creación de este mundo, que está situado, por ahora, bajo esta palabra tan feliz: utopía.

A. C.: Yo decía que hay muchas tendencias en la poesía latinoamericana, y que todas ellas tienen su propia legitimidad. Evidentemente, si hay un poeta excepcional que logre crear una síntesis valedera de esas tendencias será un caso a través del cual se producirá la plenitud del hombre de la poesía. Pero yo tengo la impresión (muy oscura, muy trágica) de que cuando en América Latina, en este momento, se habla del cuerpo, no necesariamente se alude al erotismo. En un continente en el que la tortura y la muerte están institucionalizadas, yo pienso que el cuerpo, que era y que debe seguir siendo la fuente del erotismo, puede ser también la manifestación de una monstruosa realidad que se nos impone a través de un conjunto de regímenes políticos que no solamente han matado la libertad, sino degradado el cuerpo humano.