

entrevista

Rodolfo Hinostroza: En nombre del silencio

**carlos
molina**

"Between the emotion and the response
falls the shadow". (Eliot)

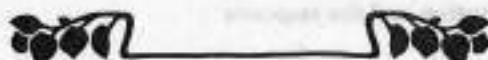
Sus oídos achatados contra el viento oyeron una voz entre la séptima y octava ola. O era una voz? Una mezcla de espuma, de escamas y de lobos. El barco hundido junto a la lengua de roca tiene olor a herrumbre y a herradura, y el poema puede emerger en el choque estentóreo de piedras y palabras, en la grieta que se forma en medio de todos los sonidos que llegaron hasta aquí bajo la luna en creciente.

Repite eso. El descenso de la nieve y el desfiladero, la soledad del cactus y la roca pulida en el sol, mi sombra achatada a mediodía entre las crestas blancas pero inmóviles.

Un charco de espuma en la cima de agua brilla como una medusa o un cardumen y la luna está en su lomo porque tiene la piel plateada y gris y el retorno no lo ha domado; sus colmillos se afilan en la noche y cortan los sonidos que no estarán como las salientes escarpadas que tienen silencio, antes del primer nevado, altos bajo el sol que cae sobre los abismos, cuevas y recodos en los que estuvo el poema formado por los golpes quietos de ritmos y rocallas.

Rodolfo llega húmedo y soleado hasta la glorieta, al lado de la fuente y de las cañas y sabemos que las playas y las sierras existieron hace mucho pero que no dejan de volver.

sofva
anilom





Una de las fuentes principales en tus especulaciones sobre la Lengua es la obra de Lacan. Por ejemplo, se encuentran fundamentos semejantes entre tus postulados sobre el vacío como estructurante de la palabra poética y los de Lacan sobre el vacío como estructurante de la palabra neurótica. De qué manera la traslación de categorías del campo científico al campo literario se convalidan sin perder su eficiencia o de qué manera se reemplaza el silencio psicoanalítico por el silencio literario y el paciente por el poeta?

Voy a tener que hacer toda una vuelta para responderte. Cuando yo era profesor en la Universidad de Orleans, dictaba un curso sobre poesía. Había hecho un estudio comparado entre Vallejo y Neruda: el demasiado lleno de Neruda contra el vacío de Vallejo; la figura paternal en Vallejo y la figura maternal en Neruda. Leíamos poesía en el curso pero los alumnos no entendían nada. Y un día les pregunté: "por qué vienen a estudiar conmigo poesía?". Contestaban que tenían que escoger algún curso de letras, o cumplir ciertos créditos. Había muy poca gente que se interesaba realmente en la poesía, y yo me preguntaba cómo voy a transmitir la poesía a mis alumnos, porque había constatado que mis alumnos no habían entendido nada; todo un año académico perdido. Al año siguiente en el segundo curso que tuve, pregunté otra vez por qué venían y nuevamente nadie supo responder. Otra vez tenía el mismo problema, pero de repente tuve una inspiración fantástica: planté el curso y les dije: "la poesía depende del silencio, si ustedes no saben escuchar el silencio, jamás van a entender mi curso de poesía; los invito a escuchar el silencio".

Los alumnos no sabían cómo reaccionar; había risitas, se preguntaban, "Qué?, Cómo?" Y les dije: "Escuchemos pues el silencio", y escuchamos el silencio durante algunos minutos. Se oían unas toses, ruidos, y yo les preguntaba, "han escuchado el silencio?" y respondían: "sí, sí, hemos escuchado el silencio" y yo les decía: "pero cuál silencio? No han oído que las hojas caen por ejemplo, que el viento silba; no han oído sus propias toses, el frotamiento de los papeles contra el escritorio? , cuál silencio han escuchado Uds? " Entonces volvíamos a escuchar el silencio y no llegábamos nunca a escuchar el silencio. Pero el milagro se produjo, porque a partir de entonces mis alumnos empezaron a entender lo que era la poesía.

Y cuando dejé el curso a cargo de un amigo mío, no supo qué hacer con esos poetas desencadenados.

Pero cómo los alumnos comprendieron la poesía mediante el silencio?

Es justamente lo que quiero decirte; si no había un silencio que envolviera todo, la palabra no se destacaba sobre nada; la poesía es la palabra implantada sobre el silencio y dependiente de este. A partir de que ellos sintieron el silencio comenzaron a ver cómo las palabras se recortaban sobre ese profundo silencio y entonces fue que empezaron a entender un poco lo que es la poesía.

Te he contestado de una manera parabólica, porque mi relación con el silencio es muy antigua.

Del psicoanalista?

No solamente del psicoanalista. Después amplíé esta idea porque me pareció que había una presencia masiva del silencio en todo Occidente, que había penetrado con la civilización industrial. Tengo un pequeño ensayo sobre esto. La muerte de Dios que es su corolario trae una apelación masiva de silencio y el silencio empieza a penetrar por todo Occidente. Entonces, para responder a tu pregunta, yo no tengo que articular el silencio; un silencio con otro; el silencio analítico con el silencio poético. Yo hago lo inverso. Yo constato que el silencio está por todas partes y en consecuencia en la poesía, y la densidad particular que posee la poesía es debida al silencio, es lo que más acumula como silencio en el mundo.

Por qué el silencio se instaló masivamente en Occidente?

Porque ya había estado en Oriente y Occidente no había tenido tiempo de ocuparse del silencio. Occidente estaba concebido sobre algo que no era nada silencioso sino barroco y de repente ocurrió la muerte de Dios que sostenía todo esto y hubo una especie de ausencia que se llenó con un silencio enorme, que entró por todos lados como la niebla que llega a la ciudad. Se metió por todos lados. Por ejemplo en las matemáticas con Freire. Qué hace Freire? Redefine la noción de cero. Qué es un conjunto vacío? Es cero cero. Penetra por todos lados; en Mallarmé, aparece la página blanca en 1896... Quiero decir que el silencio aparece masivamente mucho antes, son señales que van apareciendo aquí y allá; en todos los campos. Entonces Occidente asimila una enorme cantidad de silencio que había rechazado y aquí hay una reestructuración total de las ciencias humanas, hay un corte epistemológico enorme a partir de la aparición del silencio en las ciencias humanas. Entonces, esto depende de otras cosas. El silencio no es privativo de nada, está por todas partes.

Dice Lacan en "Escritos I": "mostraremos que no hay palabra sin respuesta incluso si no encuentra más que el silencio, con tal de que tenga un oyente .." Dirías que el poeta o el creador articula sus misteriosos mecanismos creativos en función de la búsqueda de la respuesta silenciosa de ese otro (Otro) que está presente en el proceso creativo y que lee y juzga la obra antes que el autor?

Esa es una idea de Lacan, eso de que el Otro está presente y juzga la obra antes que el autor. Yo no lo creo. Existe la posición de que el hombre es el creador del lenguaje y no está siendo hablado como esto parece implicar porque a través de él y por él vive el lenguaje.

Pero hay un sedimento arcaico en el hombre que finalmente lo habla. Tú has construido el lenguaje pero de todas maneras tienes un pasado...

En efecto, pero no al punto que Lacan supone. Lacan es demasiado extremista: tú eres muy hablado, completamente hablado. Yo me he situado justamente con una tendencia que dice que el hombre es el creador del lenguaje. En lugar de meterme con los semiólogos que siguen a Lacan a través de Barthes, yo me metí con otra corriente, con los chomskianos. Ellos proponen que el hombre está creando continuamente estructuras sintácticas, trabajando con toda lengua hablada. Yo tomo la opción de decir: el poeta crea la Lengua. Hay algo muy lindo de Jacques Roubaud, que es un amigo mío: sostiene que la poesía es la memoria de la lengua, que contiene todas las posibilidades de la lengua actualizadas; todo el tiempo condensa en ella misma todas las posibilidades, toda la riqueza de la lengua que está siendo vivida. Tengo una metáfora medio fantástica que una vez se me ocurrió: si los poetas dejaran de escribir el idioma se desmoronaba por todas partes. La sociedad ya no podría redactar sus memorándum, sería como un desplome desde arriba. Los poetas dimisionan y dicen bueno ya no hacemos poesía, váyanse a la mierda. Y qué pasa? Que de repente hasta las secretarias se dan cuenta que todo se degrada. Es como sostener el mundo desde arriba, esa linda metáfora de Theillard de Chardin: no es la base la que mantiene sino la cúpula.

Pero el poeta no es posterior a la lengua?

Pero él la recrea. Y quién sabe si lo primero que se hizo no fue poesía? La primera cosa que dijo un húngaro de repente fue un poema. Un poema de Neruda. "Me gustas cuando callas..."

■

Crees tú que el poeta frente al vacío de la página en blanco al crear emite respuestas que le son demandadas desde el otro extremo de ese vacío por una entidad imaginaria que es él mismo pero otro?

Tú me hablas de un desdoblamiento, de una proyección; pero lo que hay es un encuentro. No puede haber una orden recibida por una mitad de ti o un otro. Y el encuentro, el encuentro con el mundo? Por ejemplo, supón que te llaman, supón que oyes una voz que te llama y tú te vas hacia ella. Has escuchado la voz allá, pero la voz no está allá, la voz está viniendo a ti mientras tú vas hacia ella, es un recorrido paralelo. Y nunca encuentras la maldita voz, pero es el camino. Yo sostengo que los caminos de la búsqueda y del encuentro son paralelos. Lo que buscas no lo encuentras y esto implica una gran creatividad. Estás creando continuamente; esto es lo que te hace crear y hay un encuentro continuo con el mundo, porque no estás obedeciendo, porque no puedes obedecer esa famosa voz.

El encuentro con el mundo es pura desobediencia, y te encuentras con el mundo todo el tiempo, lo interceptas. Entonces yo recuso esta idea de voz, de un yo ya dividido para poder crear, nada más que para el acto mismo de crear ya hay una especie de instalación de una otredad en sí mismo, si no tampoco el acto creativo es posible, pero esa proyección que tú supones, que eso ya está fuera de ti y que te demanda cosas, la recuso completamente. Para mí puede haber esto, pero hay un camino en el mundo que es totalmente diferente, como lo acabo de decir.

■

La unidad primordial del individuo con el mundo, que es el mundo de las cosas según Wittgenstein, que contiene todo lenguaje, es un significante inarticulado al que tú llamas OM o Gran Diosa. Sin embargo este significante total incluiría solamente un universo parcial y un vacío parcial pues a pesar de que el vacío es su recipiente natural por un movimiento dialéctico en el momento de su génesis, la totalidad física produce simultáneamente exclusión e inclusión. De esta manera silencio y nombre tendrán una existencia simbiótica e ilimitada: a la formación de un primer par seguirá la formación de interminables pares que contendrán y nombrarán al precedente simultáneamente.

Crees que esta regresión o expansión infinita se presenta como una imposibilidad de controlar la autonomía del Silencio y del Nombre en el acto creativo?

Conoces tú los tableros lógicos, los cuadros lógicos (has hablado de Wittgenstein), las dieciséis posibilidades lógicas que han sido elaboradas a partir del binarismo? Lo binario es la combinación de uno y cero. Entonces tú tienes en direcciones opuestas la tautología y la contradicción, el 1111 y el 0000, los cuatro unos y los cuatro ceros.

La unión paulatina y compleja entre uno y cero producen todo el mundo lógico, las estructuras lógicas que nacen del encuentro formativo entre estas dos instancias. También supongamos entonces que el encuentro entre el Silencio y el Nombre forman el Lenguaje, pero el Lenguaje escapa completamente, porque como tú dices se forma una combinatoria infinita que crea todo eso que conocemos como Lenguaje, toda esa inmensa cosa en la que estamos hundidos. En consecuencia es incontrolable; quién va a controlar nada? ¡Tú puedes controlar tu propio Lenguaje, nada más. Es una avalancha que se desató hace millones de años, quién va a controlar nada? quién diablos, un huayco?! Pero para este huayco es indispensable que la gente hable y que continúen sentados sobre el huayco creando lenguaje. El único control posible es el que tú tienes sobre tu propio silencio, que no es El Silencio universal, sino tu silencio.

■

Esta sucesión infinita de pares al ser reproducida por el creador representaría en su carácter repetitivo la satisfacción del deseo de inmortalidad o de un incesante nacimiento (eterno retorno)?

Sí

■

La desaparición de la escritura como predijo Mc Luhan o una disminución gradual de la lengua escrita como en el mundo de 1984, nos induciría a formas de comunicación audiovisual. Sin embargo, para burlar la represión de la literatura que subsistiría en pequeñas sectas exclusivas (proyección de las actuales), deberá volverse a lo oral: se memorizará todo lo leído y se destruirán todos los libros o registros escritos.

El discurso oral que reemplazará al escrito deberá entonces fortalecerse; los hablantes deberán aprender técnicas expresivas más sofisticadas que las que requiere el uso cotidiano para no envilecer los vestigios de lo lite-

rario; se deberá poetizar el habla y tener la memoria de Funes. Así, un poema oral tendría una riqueza expresiva y formal igual o mayor de la que tuvo la antigua poesía escrita: por ejemplo la linealidad acústica sería abolida y con ella un orden sonoro convencional determinado por las pausas del orador original, dando por resultado un discurso ambiguo, basado en la articulación de un eje acústico imaginario que tal vez excedería la magnitud semántica y sugestiva de un antepasado europeo llamado Mallarmé.

Figúrate que yo he escrito un cuento sobre eso. Te lo cuento. Las mujeres descubren que la palabra hablada es la Palabra, la palabra materna. Y empiezan a ganar mucho terreno y reivindican la vuelta a la palabra hablada: empiezan a cometer atentados en Nueva York, a dinamitar locales de periódicos, asesinan escritores, raptan a poetas, etc. y llegan a desarrollar las artes de la memoria, y construyen grandes domos como los de Fuller. Conoces esos enormes domos? Hay un italiano contemporáneo o anterior a Bruno que inventó una cosa rarísima, el teatro de la memoria, que fue reflotar un antiguo proyecto o una cosa que había sido actual, de construir un sistema de memoria que podía prescindir tranquilamente de la escritura. Este italiano, llamado Giulio Camillo diseñó y construyó un anfiteatro desde el cual se veía el mundo entero, como en el Aleph de Borges. Te colocabas en su centro y veías toda la cultura del mundo que te rodeaba, la memoria entera del mundo. Entonces yo trasponía la idea de este Giulio Camillo a Nueva York, y en lugar de ser un pequeño teatrín de memoria era una esfera de tres dimensiones y las mujeres que habían inventado este aparato veían toda la cultura de la galaxia, y no podían ser sino mujeres.

Pero no me has respondido. Te pregunté si con la palabra oral se podía hacer algo de la magnitud de lo que hizo Mallarmé.

Pero por supuesto que se puede! Si ya lo hicieron. Han hecho monumentos de memoria pero como no están escritos todo el mundo se ha olvidado. Figúrate un tipo que haya cultivado las artes de la memoria, antes de la aparición de la escritura. Hubiera creado un mundo de memoria extraordinario, gigantesco, una enorme retórica de memoria. Y este tipo la transmitía, pero cuando aparece la escritura se va al diablo, porque ya nadie quiere cultivar las artes de la memoria. Cómo sabes tú lo que uno de estos maestros de la memoria contaba y sabía, cómo veía el mundo. Debía ser una visión del mundo maravillosa, pero como la memoria muere con el hombre, no ha quedado ningún testimonio, y la gente imagina que era una visión muy sumaria.

"Aprendizaje de la limpieza" es un intento de registrar la palabra oral aunque a riesgo de hacerla perder su potencia (sonora, emotiva, etc)?

Bueno, en "Aprendizaje ..." hay un tono que me fue dictado, de la palabra hablada, que además yo adoro. A mí me encanta hablar, pero al mismo tiempo hablar por hablar y hablar delante de un psicoanalista es muy diferente. Ahí es donde se nota el nivel más angustioso de la palabra hablada. No es perfecta, y tiene, sobre todo ante un psicoanalista, una cantidad de vacilaciones y sobresentidos; algo bien raro que no te ocurre en la vigilia. Es como un sueño hablado.

Te equivocas muchísimo, porque es una emergencia del inconsciente evidentemente. Entonces, cuando yo recupero la palabra hablada en "Aprendizaje ..." lo que también hago es darle toda su torpeza original. Por eso yo sabía muy bien que el libro no podía explotarlo del lado literario. Yo había escogido un tipo de estilo que era muy exigente, que era una reproducción de la palabra oral. Entonces no podía apelar a mis juegos de artificios formales. Yo puedo aplicar a todo lo que escribo un aparato formal propio, pero no a esto. Yo me había limitado voluntariamente, tenía un margen pequeñísimo para poder trabajar literariamente y opté por el sistema de la frase, porque eran emisiones de voz y porque los silencios que hay ante un psicoanalista son lo mismo. De repente das una tremenda parrafada y después te callas o dices una cosita, "eh, uh,?". Es el ritmo de la voz frente a un silencio. Deliberadamente he tratado de reproducir la manera de hablar del inconsciente con todos sus errores y sus balbuceos. La apuesta formal de ese libro era poder circunscribirme a un lenguaje hablado sin trampear, solamente condensándolo. Durante el tiempo del psicoanálisis un buen día me encontré frente a 200 ó 300 páginas de borradores. Cada tres o cuatro meses comprendía de pronto algo de la sesión psicoanalítica y regresaba a mi casa y escribía todo lo que había pasado. Porque es muy curioso un fraseo analítico, comienza de repente sobre una frase anodina, estúpida, banal. El inconsciente sale por la "betise", por eso lo dije en el prólogo, por la necesidad. De repente dices una idiotez y esta comienza a articularse con otra cosa y eres llevado a encadenar una serie de cosas, empezadas por una tontería. Empiezas un encadenamiento de significantes inmenso, y no sabes dónde estás yendo hasta que llegas a un punto en que te das cuenta que todo eso tenía sentido. Una gran frase balbuciente a la cual le encuentras sentido. Entonces llegaba a mi casa y escribía ese salto enorme que acababa de comprender, esa gran parábola.

Pero en cuanto a las potencias de lo hablado?

Pero ya te digo que había escogido un campo limitado, la potencia estaba medio revertida. Ese libro no actúa por retórica, tiene un nivel ínfimo de retórica. Para mí es una especie de *tour de force* escribir así. Aunque este libro no ha sido muy comentado ni muy apreciado en el panorama limeño, ni tampoco en España, yo estoy muy ligado a él. Porque ha sido muy difícil escribirlo, era una exigencia formal terrible. No tiene la menor impresión de eso pero para mí ha significado privarme de todos mis atuendos barrocos, de todas mis técnicas refinadas. Me he tenido que despojar de todo eso para trabajar con nada.

Para mí ese es un libro logrado, porque con los elementos que he tenido creo que sería difícil hacerlo mejor.

■

La tendencia al Silencio en algunos pasajes de "Contranatura", por ejemplo en el poema "Quinteto del Salmón" se opone a la necesidad de decirlo todo o de buscar una respuesta a todo en "Consejero del Lobo". Vg. los versos: "Dilo o que otro lo diga. Dilo o yo tendré que volver a hablar entre el caos y la muerte repartido ..." o en tus obras posteriores paradójicamente regresivas "Aprendizaje ..." y "Nudo Borromeo".

Cómo explicarías ese cambio de sentido, esa polarización en el impulso fantasmático de un escritor. Hay acaso un cambio deliberado de orientación, basado en el deseo de una búsqueda formal y profunda a la vez?

Sí, por supuesto que hay una especie de regresión, además muy deliberada. Hace tiempo que estoy haciendo una serie de ensayos poéticos para ver cómo salgo de mi tono. No veía muy bien cómo podía escaparme de este tecnicismo. Entonces empecé a hacer poemas sin apelar a medios técnicos importantes. Esto me hizo decidir un poco una regresión que de todos modos yo diría es generacional. Diría que es una constante de mi generación, una necesidad fuerte de regresión. Y es un movimiento bastante grande, no solamente compete al Perú; por todos lados hay una especie de regresión, un reflujo. Aunque es en realidad una pseudoregresión: uno vuelve a formas antiguas pero está buscando otras cosas probablemente.

Pero cómo explicas esa regresión formal?

Yo no me puedo responsabilizar por toda mi generación, pero hay una especie de isomorfismo, de isocronía en mucha gente. Te voy a hablar de mi caso. Por ejemplo en ese poema del que estábamos hablando, "Nudo Borromeo" hay una especie de cambio. Pero tiene al mismo tiempo una cantidad de elementos que no hay en los otros poemas. Quiero decir que es más bien un encadenamiento de experiencias, es un gran encade-

namiento de experiencias pasadas acumuladas por mi generación. Porque hemos vivido de cierta manera y de pronto eso ha producido una especie de llenura de experiencias. Entonces, frente a este tremendo embalse que se producía, el experimento formal tendía a desaparecer para ceder paso a este enorme caudal, a ese huayco de experiencias. Había que encontrar una adecuación a un contenido, (aunque yo detesto hablar de contenido y forma), había que llevar las cosas a un contar. Entonces yo comencé justamente a replegarme sobre la cuestión formal para encontrar la manera de contar, que no podía ser la que yo estaba empleando. Cómo diablos puedo yo escribir un poema, una especie de saga con la manera de escribir que tengo, con el estilo de "Contranatura", por ejemplo. Tengo que emplear otro modo, sin embargo orientado siempre a esta cosa regresiva, que tiene que ver mucho con un referente inmediato que es la vida; algo más vital y menos literario. Una especie de necesidad de poner en evidencia una experiencia más que abrir un terreno formal.

Era cuestión de ver cómo se conciliaba la apertura de un terreno formal con una gran necesidad de contar.

Ese poema representa de todos modos un cambio, pero no se puede dar por terminado; es una primera aproximación a algo que venía trabajando hace mucho tiempo, es un acercamiento a una expresión que espero.



Tú mencionaste hace poco que el reconocimiento de estas tendencias fantasmáticas te hacían más consciente del destino de tu obra y que te permitían manejar con mayor deliberación su dirección formal. Sin embargo, como dije antes, en tus últimas obras abandonas una forma que habías logrado perfeccionar, consiguiendo por ejemplo un sutil equilibrio entre lo lírico, épico y dramático (me refiero a "Contranatura"). Cómo se manifiesta este control en tus últimos escritos o poemas, cuál es el rastro o la huella que persigues si como dice el Tao: "avanzar es llegar más allá y llegar más allá quiere decir retornar"?

Yo tengo un sentimiento de no perseguir nada muy claramente sino de ser expulsado por el Lenguaje. O sea que cuando yo decido cambiar de tono en poesía ocurre que no es porque yo vaya hacia, sino que se me agota la materia con la que estaba trabajando, y después me siento incapaz de escribir en ese mismo estilo. Es como si la Lengua me expulsase y tengo que comenzar a buscar qué cosa voy a hacer. Es al revés de lo que

tú imaginas, no es una búsqueda sino más bien un encuentro. Es el agotamiento de una fase que me viene muy claramente, una especie de incapacidad de repetir. Es siempre un deseo de llevar las cosas al paroxismo y una vez que están terminadas, se terminaron. Y me quedo sin nada; recojo la experiencia de haberlo hecho pero sin tener la capacidad de repetir el acto. Entonces empiezo a experimentar y en ese caso lo que hablo es también la experiencia de lo que me está ocurriendo: cómo vivo, qué hago, toda mi experiencia con el mundo. Y es la que influye seguramente más para imprimir una orientación a lo que estás haciendo, es la que decide más o menos un fenómeno de encuentro con el Lenguaje.



Si hay un impulso ciego incontenible que conduce fantasmáticamente al creador hacia una elección formal de qué manera actúan las influencias literarias sobre él y su obra? Cómo actúan las lecturas que de cierto modo son azarosas?

Yo no creo que sea verdaderamente azaroso; es un azar dirigido. Las lecturas son una especie de mapa de tus propias tendencias. Por ejemplo yo recuerdo mi período formativo, la juventud, la adolescencia. Yo leía un libro y este llamaba a su par. Porque los libros como los tomos, nunca andan solos, siempre andan de dos en dos, de tres en tres. Entonces tú lees un libro y éste te envía al otro y este en consecuencia al otro. Y de repente entras en una onda dictada por los propios libros o tus propios intereses, tus profundas tendencias se van revelando a través de ese acto de lectura enorme. Finalmente es una lectura dirigida por los propios libros que te orienta y va dibujando tu propio mapa mental, te va revelando tu propia personalidad. Y esto es interferido por la formación universitaria: tienes que leer una cantidad de libros que todo el mundo ha leído, que no corresponden en nada a tu momento, que no apelan a ningún otro libro o lo apelan objetivamente. Pero digamos que no hay este camino fantasmático que tú realizas a través de la lectura. La Universidad por eso es fatal: no te deja proyectar tu gran locura.

En "Nudo Borromeo" el poeta asume la voz del paciente que ha sido o que es, retrocediendo a imágenes significantes que darían las claves del análisis, y asume la voz del analista que interrumpe o interpreta la cadena de significantes que le es develada.

Este manejo de los silencios y los nombres dentro del texto tendría la intención de querer controlar la esencia misma del acto creativo al simbolizar en la reproducción literaria de una o varias sesiones de análisis la génesis artística; la pregunta y la respuesta al silencio, el retroceso a la fuente por medio de la palabra y la memoria?

Yo tenía una fórmula para definir este poema. Un día discutía con un amigo sobre la cuestión del decir, si yo tenía algo que decir por ejemplo. Y claro, qué cosa tengo que decir ante toda esta experiencia inmensa, ante todo lo que tengo frente a mis ojos? No tengo nada que decir pero sí mucho que contar. Me parecía más rico esto que decir, que es como emitir una especie de mensaje para quien lo agarre. Me interesaba más el acto de contar. Y en ese poema yo cuento. Y tiene que ver con el análisis porque en él uno cuenta, aunque se suponga que uno esté diciendo. La génesis de ese poema es la vuelta a contar y hay una especie de oralidad que sin duda me es dada también por el psicoanálisis. La gente que habla mucho escucha mucho cuando sabe hablar, y te cuenta una cantidad de historias gigantesca. Yo conozco las historias de todos mis amigos y esto de cierto modo implica el universo entero. En este poema pues comencé a tomar una tímida opción sobre el acto de contar, que no es tampoco una regresión hacia un tipo de poesía narrativa.

Pero en ese poema dices tanto como en "Consejero ..."

Cuento o digo? Cuento más que oigo y si regresión hay es hacia "Consejero ..." y hacia el acto de contar.

Pero te debo marcar las diferencias, así como tú marcas la semejanza. La diferencia es que en "Consejero..." yo meto un poema entero para contar una historia mientras que en "Nudo ..." cuento varias historias en un solo poema. O sea que es un encadenamiento totalmente distinto; formalmente ha cambiado, la regresión es, quién sabe, una cierta mirada sobre el mundo, pero no es una vuelta a un modo de escribir que además me está prohibido, porque así como un presidente de México no puede ser reelecto, mis poemas tampoco pueden ser reescritos, no puedo volver a utilizar la forma que he tenido, está como liquidada. Entonces no es un retorno formal sino más bien temático.

Algo obsesivo?

Obsesivo no. No porque haya ciertos ejes a los que uno siempre vuelve no sé por qué diablos ... por ejemplo algunas metáforas infantiles que yo uso siempre. De todos modos me vuelve la infancia. En cualquier cosa que yo haya escrito uno de los temas más recurrentes es la infancia. Y me lo han hecho notar también. Incluso en este último poema también hay algún pasaje de la infancia: la trilla, el huascarán; son imágenes que quedan. Yo recuerdo imágenes de la trilla cuando a mi padre lo invitaban a ser padrino. Yo veía esa paja amarilla volar entre el sol con caballos negros que giraban en torno a la era. Era una cosa impresionante. Los indios con sus látigos, el fuste en el aire ...

Conoces el significado de eso?

Qué voy a conocerlo! Yo estoy contando, no estoy diciendo. Esas impresiones perdurables aparecen y todas las tantas visiones de la infancia que sin duda son primeras imágenes de belleza. La fuerza de la imagen es tal que cuando vi por primera vez algo de Turner muchísimos años más tarde, volví a mi infancia. Hay algunos cuadros con parvas de heno justamente, y me volvían a esta imagen mítica. Yo comenzaba a decirme: si me recuerda tanto esa imagen de la trilla con caballos negros es porque fueron sin duda las primeras percepciones estéticas. Y estas deben aparecer siempre cuando uno escribe. Son temas que reaparecen en cualquier momento, porque son los que te han formado. Son cosas arcaicas en efecto, son como núcleos estructurantes a los que tú siempre ape- las.

Y esos arquetipos no son descifrables?

Creo que no; creo que son misterios.

Cuando Sartre, por ejemplo, escribe *Les Mots*... Cuando lees *Les Mots* te das cuenta que ha agotado su misterio, que es un tipo en fin de carrera. Es como si escribir fuera agotar su propio misterio. Y uno nunca sabe cuál es el misterio, qué es lo que uno comporta, si no no sería ni siquiera misterio, ni tampoco escribirías.

Entonces hay un punto en la vida de una persona en que el misterio se revela. Cuando Sartre escribe *Les Mots* ya no le queda nada que decir.

Quién es Sartre; quién soy yo, qué es lo que pasa? para qué escribo y todo eso. Pero ni siquiera se revela así, se revela por agotamiento. Ya has

agotado un tremendo paquete fantasmático que tenías que decir y ya entiendes o no entiendes lo que ha pasado. Y termina tu creación cuando termina el misterio.

■

Y también dices en "Nudo Borromeo": "ahora tratas de recordar un acto significativo que te hubiera matado para que hacia él converjan las líneas del poema", y también: "el Otro que yo he sido, el Otro que estoy siendo", las cuales son metáforas relacionadas con la escena primordial o el vacío que hay entre un estadio visual y la aparición del lenguaje, y ese misterio que te induce a escribir (o te escribe) y a buscar mediante la escritura el fantasma original (el hiato o el silencio irrecuperable del que hablas). No crees que la utilización constante de "metáforas epistemológicas", como dice Eco, reduce la dimensión lírica del poema, el nivel emotivo, al apelar en el lector a un estrato más racional?

Tú has citado dos fragmentos del poema y los has interpretado a tu manera. Yo no estoy de acuerdo con la manera en que tú los has visto.

Por ejemplo cuando hablo de un acto significativo que me hubiera matado, para que hacia él converjan las líneas del poema o los rayos de la rueda, como en Lao Tse, quiero decir que lo que importa en ese caso no es revelar el misterio; el misterio se va revelando solo, sin que uno se dé cuenta. No es la tensión terrible hacia revelar el misterio; uno no quiere revelarlo, y al contrario quiere conservarlo entero. Uno ronda en torno al misterio para no nombrarlo, y ronda y ronda y ronda. Y el misterio en esta ronda infinita se va agotando, se va royendo, pero sin que lo nombres.

Pero uno trata de recordar.... Si tú tratas de recordar un misterio estás desgastándolo....

Uno más bien preserva el misterio. Uno trata de recordar, uno imagina. Es como la muerte. Sobre la muerte hay puras versiones. Todo es una inmensa retórica sobre la muerte porque nadie sabe qué es la muerte. Es el gran acto retórico humano imaginar la muerte, en todas sus variantes. Si alguna nos falta, no faltará un loco para que la realice. Pero todas las variantes de la muerte están agotadas ya. Hay pues una inmensa retórica sobre la muerte que nadie conoce; justamente es el misterio.

Pero respóndeme la pregunta ... si la utilización de este tipo de metáforas reduce la dimensión lírica del poema ...

Reduce sí, evidentemente. Si uno hace un tipo de poesía que se dirige nada más que a la emoción evidentemente está reducido al nivel emocional. La poesía que yo practico no se dirige únicamente a un nivel emocional. En ese caso lo que yo pierdo por el lado emocional lo gano por el lado mental. Lo que hay es una reducción de la gente informada, que tiene los datos culturales para recibir este mensaje, si tú quieres colocarlo como mensaje.

No te importa ecumenizar tu poesía?

Pero, para quién escribo?! Qué es un público? Qué diablos me importa que sean cuatro millones o que sean cuatro o cuatro mil?! Quién sabe? El público es un misterio....

O tú mismo?

Yo no soy público de mí mismo justamente. Uno nunca es público de sí mismo, es el único rol que se le está negado. Cuando termino un texto, por ejemplo, lo leo, lo releo y lo releo para colocarme en la perspectiva del otro y jamás lo he logrado. Yo me doy cuenta que a veces trato de asumir un rol de público y no puedo ser jamás público de lo que escribo. Y el público mismo me lo dice. Porque tiene una manera de ver las cosas distintas a la mía. Coincidimos en algunos puntos, en otros diferimos totalmente. Qué es un mensaje, qué es el pasaje al público y qué es el público finalmente? El público es una hidra de mil cabezas, más, millones de cabezas. Todo es el público, el universo entero. Pero a la vez, nada es público.

Pero cómo juzgas tu poema si no asumes el papel de público?

Lo juzgo por cojones. Porque el acto mismo de escribirlo es por cojones. El único que sabe cuándo termina un poema, por ejemplo, eres tú, por cojones. Porque sabes obedecer al poema y sabes acabarlo; tienes que decidir el fin, y ahí hay un acto de coraje. En muchas ocasiones es realmente un acto de coraje y no únicamente porque la poesía implique una cantidad de problemas económicos. Es un acto de coraje yo diría ante la vida.

La siguiente pregunta quiero que la leas tú mismo.

La leo yo? Es muy larga?

No, es corta.

Yo ya he hablado de esto. Y además no está tan blanca como tú supones. Aquí hay un par de manchitas, unas arrugas. El puro movimiento la hace tomar una cantidad de colores, de matices y de sombras. Dónde está la página en blanco? Qué me has dado? Me has dado ya un universo de símbolos. Aquí está, te la devuelvo.

