

Entrevista de Violeta Lubarsky y Reynaldo Jiménez*

Javier Sologuren: La experiencia de la palabra

Esta conversación con Javier Sologuren se produjo durante el verano de 1979-1980, en su casa de Los Ángeles, un viejo hotel devenido en grupo de viviendas cercano a Chaclacayo, fuera de la órbita ambiental de Lima, allí mismo donde Javier materializara, dos décadas antes, con su imprenta de mano, las inspiradas ediciones de La Rama Florida. El Rímac caudaloso a pocos metros; el triálogo transcurre gratamente, con las horas de la tarde. Éramos, Violeta Lubarsky y yo, dos aprendices llenos de entusiasmo en busca del sostenido contacto con la palabra íntegra del poema, cuyo proceso de escritura Javier había asumido –según acabábamos de leer en el pórtico de un pequeño libro que nos regaló ese mismo día–:

* Publicada en el Suplemento Cultural de *La Opinión*, Buenos Aires, el 25 de mayo de 1980, esta entrevista no había vuelto a ser reproducida desde entonces.

... en círculos concéntricos, a modo de impulsiones que se desplazan del centro cordial a la periferia y, en sentido inverso, se remansan luego. Un despliegue de la inquietud vivencial (nacida como elemental pulsión comunicativa) en el ámbito de la naturaleza vívida y redentora, de la que se vuelve corroborado con la infinita sugestión de sus emblemas (*Vida continua*. Lima: Cuadernos del Hipocampo, 1979).

La conversación apareció impresa por primera y única vez hasta ahora, en el suplemento cultural del diario *La Opinión*, en plena dictadura militar argentina, el 25 de mayo de 1980. Por entonces coincidimos con Alfonso Cisneros Cox en la necesidad de reproducirla en los primeros números de *Lienzo*, pero Javier se opuso con firmeza, aduciendo motivos personales, relativos –puede decirse ahora– tanto a cierta impugnación muy sincera a determinados aspectos del ambiente cultural peruano de esos años, cuanto a la ya entonces histórica polémica “poesía pura *versus* poesía social”. Acontecida esta última décadas antes –y a la que Javier responde con lucidez al desarticular el nódulo de forzamiento binario allí fijado– de aquella polémica, era evidente, permanecían como esquilas efectos indeseados, si bien residuales, aún en el afecto. Aunque de todos modos el hecho fue que Javier, quien por un lado no nos estaba permitiendo editarla, nos remitía por otro, a los entrevistadores, una fotocopia del impreso que previamente le habíamos enviado, con sus marcas y acotaciones, además de las correcciones de rigor que establecieran la restauración del texto tan descuidado por la edición del periódico. Esas erratas las he reparado ahora; pero la pérdida de aquella copia –además de mi propio ejemplar del suplemento, probablemente durante alguna mudanza–, impide incorporar las precisas y seguramente preciosas modificaciones que entonces Javier sugiriese –no puedo dejar de suponerlo– con la esperanza de que algún día, de todos modos, se republicara.

Se impone comentar que cuando la búsqueda del texto en las dos mayores bibliotecas públicas de Buenos Aires, y luego de rebotar contra la supuesta ausencia de los suplementos de *La Opinión* de sus respectivos archivos, ya parecía por completo infructuosa, la

intervención del poeta argentino Pablo Narral (a quien hay que agradecer este rescate) operó el milagro: ubicó el microfilme con la entrevista completa en la misma Biblioteca del Congreso de la Nación donde, semanas antes, por boca de algunos de sus empleados, se había dado por perdido el material. Es que de *La Opinión*, diario clausurado poco tiempo después por la dictadura militar, no existen colecciones completas en las bibliotecas oficiales de la ciudad donde y para la cual existió.

El reencuentro con esta entrevista, devuelta ahora al Perú y a través de la revista a la cual estaba sin duda destinada, quisiera proponerse como parte de celebración de la poesía de Javier Sologuren. Es en su carácter de testimonio de una vida entregada a la poesía, precisamente, que no ha perdido un ápice de su vigencia.

Reynaldo Jiménez

Buenos Aires, 20 de mayo del 2004

– *Quisiéramos que nos contaras, para comenzar, cómo fue tu primera vinculación con la poesía, si guardas alguna memoria de eso.*

– En otra entrevista se me ha hecho una pregunta semejante y me he esforzado en tratar de llegar a las fuentes de mis primeras experiencias poéticas, que en mi caso han sido estrictamente vivenciales. Es decir, no han partido de la lectura de textos, de libros, de poemas, sino de los hechos mismos de mi vida. De niño he estado en cama padeciendo paludismo por cuatro años, de modo que ese factor de limitación y sufrimiento se dio muy fuertemente en mí. Y eso me llevó a expresarme, a liberarme de ese padecimiento, de ese confinamiento en un lecho, propio de la enfermedad crónica. Creo que ese origen vivencial de mi poesía se sigue manteniendo. Escribo poco y solamente cuando me siento atenaceado por problemas no estéticos, sino vitales, de mi propia experiencia.

– *Tú perteneces, además, a una generación de poetas...*

– Sí, sin duda alguna. Mi generación es la que ha sucedido a la de Martín Adán y Emilio Adolfo Westphalen, al que nos unen vínculos muy particulares puesto que Westphalen nos acogió en su revista *Las Moradas*, donde se hicieron conocer nuestros primeros poemas no solamente en el país sino afuera, en el extranjero, y, luego, en la revista *Amarú*; todo lo que Emilio tenía en sus manos ha sido para nosotros un vehículo de expresión. A esa generación, en la que también estaban Xavier Abril, los hermanos Enrique y Ricardo Peña Barrenechea, Carlos Oquendo de Amat y César Moro, ha sucedido la nuestra. Hay una intermedia, pero no sé por qué razón se mantiene flotante y desdibujada.

– *¿Quiénes componen tu generación?*

– La han compuesto, en su núcleo, los que hemos sido antes que poetas, amigos, como es el caso de Sebastián Salazar Bondy, Jorge Eduardo Eielson, Raúl Deustua, Blanca Varela. Todos nacidos en el primer lustro de los años veinte, es decir, entre el 21 y el 25. Y luego,

una segunda promoción, que es la de Carlos Germán Belli, Wáshington Delgado, Pablo Guevara, Francisco Bendezú, Juan Gonzalo Rose –probablemente me olvide de otros–, de la segunda mitad. Claro que en realidad, ya con los años transcurridos se borran esas distancias tan artificiales y quedamos en que constituimos una generación de unos diez o doce poetas que han hecho obra.

Indudablemente, la agrupación plantea sus problemas. Porque si bien Sebastián Salazar, en su evolución personal llegó a inscribirse en una corriente de poesía social o crítica, Eielson, Deustua, Blanca Varela y yo, no lo hicimos, hemos continuado en lo que se llamó –mal, naturalmente– el movimiento de la poesía pura o el purismo. Éste es un rótulo que no tiene ninguna justificación: nosotros no hemos hecho nunca obra imposible, y la poesía pura es una obra realmente imposible, como todo lo que aspira a una pureza de carácter químico, sobre todo tratándose de seres humanos, tan complejos, tan conflictivos, tan contaminados de todo y por todo... Entonces, en ese sentido se ha distinguido en esta generación un núcleo que no ha hecho poesía social y otro que hace esa poesía –dándole el privilegio a la poesía social de discriminar, porque podría ser al revés, también, evidentemente. Ese hecho fue motivo de revisiones, críticas y hasta de ciertas polémicas. Ahora no se establece ninguna diferencia de ese orden entre una y otra tendencia, fundamentalmente uno se forma en ciertos valores, ciertas búsquedas, que además acusan determinados matices pero que en ningún momento implican diferencias radicales.

– En Buenos Aires discutíamos hace poco con un crítico –y se planteaba como problema–, que no toda agrupación de poetas o escritores que nacen en una misma fecha es una generación; que no necesariamente cada diez años tiene que darse una generación literaria. ¿Cuáles serían las características que reúne una generación y, desde aquí, entonces, por qué es posible hablar de poetas de tu generación?

– Mira, sobre esto, los científicos literarios –puesto que hay una ciencia literaria, los hay– han trabajado, han explorado. Hay ciertos parámetros que se han pretendido para poder agrupar estas constelaciones humanas creadoras en el arte y la poesía. Hay diversos crite-

rios. Uno es el que tú has dicho, el cronológico: cada diez o quince años implican un cambio y por consiguiente surge con ellos una nueva generación. Pero no es un criterio suficiente, si es que se quedó en eso, nada más. Habría que tener en cuenta los ideales que han perseguido los miembros constituyentes de estos grupos, o bien las respuestas en términos más actuales ante los problemas socioculturales de la época. Creo que es difícil conciliar, pero ambos factores no deben estar alejados. Debe haber alejamientos, pero no radicales, entre los factores temporales que hacen que los poetas, los artistas, sean coetáneos, y las preocupaciones y respuestas a esos problemas ya mencionados que forman el diseño de lo que nosotros, con un sentido más bien empírico de amistad, de camaradería, llamamos, tal vez con bastante despreocupación, “generación”. Con todo, este es un problema que está todavía sin resolver. Porque si se pidiera un análisis de los fundamentos que han llevado a llamar generación al grupo al cual yo pertenezco, podrían surgir no pocos inconvenientes.

– *Se habla de una influencia francesa en todos estos poetas.*

– Eso es cierto. Naturalmente la primera influencia ha sido la poesía española, el Siglo de Oro, la poesía del 27, de la generación de García Lorca; nos ha nutrido y marcado. A eso se ha sumado el surrealismo como la gran escuela de tantos ismos franceses, y más tarde con el reconocimiento de otras lenguas y del trato con obras de otras culturas; en mi caso, por ejemplo, me he enriquecido en el contacto con la poesía japonesa y con la poesía sueca, escandinava, y la sajona y norteamericana. Estos contactos nunca son gratuitos y nunca dejan de marcar. Creo que a estas tangencias –que a veces más que tangencias son encuentros y colisiones– se les debe mucho de lo que puede caracterizar una expresión poética nuestra.

– *En gran medida tu relación con la poesía de otras lenguas se ha afianzado a través de la traducción. ¿Desde cuándo traduces?*

– Hace unos treinta años, más o menos, comencé con los poetas franceses, justamente. Aunque el francés es un idioma que llegué a co-

nocer sólo a medias, traduciendo cosas que ya se han perdido... Me acuerdo de haber traducido *El cántico de las columnas* de Valéry, por ejemplo; y poemas de Claude Roy, de Robert Desnos, de Breton. Todo eso desapareció, pero he vuelto y tengo un buen número de poesía francesa, desde el medievo, Villon, hasta nuestros días; quiere decir que se ha incrementado con otros poetas que también deben tener alguna participación en uno. Ya no habría que hablar de influencias, sino de esos aportes casi etéreos pero reales... He traducido a los italianos, los suecos, los brasileños, canadienses, haitianos, y a través de otras lenguas, chinos, japoneses, esquimales, africanos.

– *La traducción suele ser un gran alimento para la propia escritura*

– Así es. Es un ejercicio, desde el punto de vista del afinamiento de los elementos expresivos del poeta. Y por otra parte es, como has dicho, innegablemente, un alimento; no sabemos hasta qué punto llegará esta contención, pero es indudable que al tener un trato tan íntimo, recreador, como es la tarea de traducir, tiene que haber una impregnación con los poetas que uno traduce; sobre todo si uno traduce para su propio placer, por el gusto de hacer conocer esa obra que uno admira. Hay un factor de afinidad que dispone a la buena asimilación.

– *También has viajado. Estuviste en México...*

– Estuve tres años allá. En el 48; estuve en el Colegio de México, una institución de posgrado, donde estudié filología y literatura americana con Raimundo Lida, un extraordinario analista literario y profesor, un maestro. También tuve como profesor a Alfonso Reyes, de quien podría decir lo mismo, lo que pasa es que a Raimundo Lida lo teníamos diariamente al frente. Ahí conocí a varios escritores, entre ellos a Juan José Arreola, del que soy muy amigo.

De México me pasé a Suecia, en el 51, donde estuve siete años enseñando español en la Universidad de Lund, en el sur de Suecia. Volví, ya casado, al Perú, y aquí he permanecido con algunas pausas que me han permitido estar un año estudiando comunicación social en Bélgica y asistir a reuniones en Japón, España; viajar después,

cuando obtuve la beca Guggenheim de escritores, por parte de América y países europeos hasta Grecia.

– Cuando hablabas recién de las influencias de tu generación, mencionaste la poesía española y la francesa. También hablabas de tus viajes, algunos de ellos por países americanos. ¿Qué sentían ustedes, allá en los años cuarenta, cincuenta, con respecto al resto de la poesía latinoamericana?

En realidad, conocíamos poco. Y ese poco era a través de antologías. Por ejemplo, la actitud de mi generación respecto de Darío era totalmente adversa, porque desconocíamos al Darío profundo, cosa que también se puede extender a otros poetas hispanoamericanos. Estábamos con piezas de Darío muy bien hechas, con virtuosismo, que eran las que pasaban a las antologías en curso. Eso te puede explicar que nuestra visión era muy inmediata, muy fragmentaria, incompleta. Con los años, ya ahondando, hemos ido acercándonos a otras creaciones poéticas hispanoamericanas. Puedo hablar de afinidades con algunos de esos poetas: en México, Paz y Montes de Oca; en Argentina, Enrique Molina, y uno que ya no se menciona mucho, me parece, Juan Rodolfo Wilcock, que nos impresionó mucho en su momento, a través de *Sur*.

– ¿Y los brasileños?

De los brasileños no había mayor conocimiento. Bandeira... pero yo tenía inclusive una actitud prejuiciosa respecto a la poesía brasileña.

– ¿Por qué?

Los consideraba, no sé, muy verbales, muy tropicales. Después, cuando he comenzado a traducirlos, me he dado cuenta de que en realidad hay valores inimitables dentro de esa poesía. Pero ha sido ya el trato muy próximo, propio de la traducción, que ha llevado a

este descubrimiento, porque en ningún momento los tuve como poetas de cabecera.

– *¿Y cómo leías a Vallejo, cómo lo sentías?*

– Para mí la lectura de Vallejo no ha sido nada grata, desde el momento en que me perturbaba muchísimo. Este aspecto tan humano, tan desgarrador de Vallejo me estremecía, y no pude jamás –ni aun ahora– decir que vaya a su poesía para obtener un momento de deleite. Vendrá un gozo muy particular por su forma creadora... Pero no se trata solamente de forma, sino ese contenido humano estremecedor. En él se produce un desgarramiento. En la tranquilidad de la vida de una persona dedicada a la lectura, a la docencia, es una descarga eléctrica que no se recibe de otros escritores. En otros poetas latinoamericanos hay un estremecimiento, porque lo humano está también en ellos, naturalmente, pero no en el grado de radicalidad de la obra de Vallejo. Y tal vez eso me haya servido, también, para no caer, no ser una mosca más en el papel de Vallejo. Muchos han sufrido su influencia. Hace dos, tres décadas, hubo poetas que fueron totalmente castrados por Vallejo. Es muy difícil escapar a ese tipo de influencias, pero de hecho es preferible tener la propia voz, aunque esa voz no diga un do de pecho. Lo malo es querer tener do de pecho cuando corresponde a un cantante que no es uno.

– *Hace un momento nombraste a Octavio Paz. Días atrás, hablando con un poeta joven de acá de Lima, él nos decía que muchos intelectuales peruanos tienen una especie de aversión a todo lo que tenga que ver con Paz. ¿Cuál es tu opinión?*

– Aunque no podría sindicar, hay un sector dentro de la gente joven, que obedece a exigencias ideológicas extrañas que creo que perjudican la libertad de pensamiento y una generosidad de visión. Octavio Paz no es solamente un poeta, es un hombre que vive con intensidad los problemas sociales, históricos, políticos, no sólo de su país o de nuestros países, sino del mundo. Y tiene una actitud tan pluralista, tan abierta y tan en defensa de la libertad, que supongo que esa actitud es la que hiere y mortifica a este sector.

– *Es un malentendido...*

– Es una confusión lastimosa: como siempre, por falta de experiencia, de madurez. Pero también es falta de información, falta de lectura. Otro tanto sucede, diría yo, con Mario Vargas Llosa. Pero, creo, sinceramente, que una persona que tiene el valor de decir lo que piensa y en la forma en que él lo dice, es digno por lo menos de respeto. Aquí actualmente es de buen tono, para muchos, denigrarlo. No me llama la atención que suceda otro tanto con Octavio Paz. Y con esto no quiero –porque estoy viejo para eso– decir que soy un incondicional de ellos... jamás lo he sido de nadie, ni de mí mismo. Estoy contra la mala y engañosa crítica. No pido para un Octavio Paz ni para un Mario Vargas Llosa, como no pido para nadie, un acatamiento; justamente es lo que hay que tratar de evitar: esos fanatismos, esos personalismos fanáticos, esos congelamientos ideológicos que impiden estar con la realidad, dentro de la realidad.

Ahora, volviendo sobre el caso de Octavio Paz, qué frágil es la memoria... o tal vez es ignorancia. Paz, que llevaba una brillantísima carrera diplomática, que llegó a ser embajador de su país, México, en la India, renunció por la matanza de estudiantes universitarios en la Plaza de las Tres Culturas en México. Cómo se olvidan de una actitud tan real, que no era justamente una posición verbalista, como tantas a las que muchos jóvenes son tan proclives. Les basta que se digan las cosas y se olvidan de que una conducta debe refrendar esas cosas que se dicen.

Los jóvenes tienen un mayor calor en las cosas, y uno como viejo no puede ser duro con ellos. No, eso no lo creo. Pero hay que ser firme en esto: se olvida lo positivo de una obra, y se pide el encasillamiento. Esto es lo que yo no quiero, no quiero que tengamos que someternos a esas ideologías que ya están en plena revisión, que ya, justamente para poder seguir siendo pensamientos fecundos requieren de la crítica superadora de tantos intelectuales. Si se hace un dogma, deja de ser un pensamiento fecundo: deja de ser dialéctico. Creo que esto se debe a un hecho psíquico esencial: el joven tiene ante sí un horizonte de solicitudes, de valores, está en el trance difícil de saber cuál elegir. Cuando elige un valor, se da íntegramente a él, para

apoyarse. Si no tiene ese punto de apoyo, no logra esa máscara que es la personalidad. Entonces, los juicios de los jóvenes son, así, tajantes. En buena hora que sean tajantes, porque más tarde vendrán los juicios matizados; en buena hora también, porque así son las cosas... La madurez hace que se reconozca que las cosas no son ni exactamente blancas ni exactamente negras, o sea que ya evitamos maniqueísmos. Pero también es bueno que se oigan estas voces discrepantes, con todo su calor, aunque a veces estén equivocadas. Lo malo es que los jóvenes no son siempre jóvenes, tienen que llegar a viejos, no pueden continuar con esas actitudes tajantes y definitivas. Hay quienes, aunque hace mucho que dejaron de ser jóvenes, mantienen esa actitud. Si quieren madurar, ya no puede ser la palabra tajante, “lo digo, digo mi palabra y me rompo”, esa cosa nietzscheana. Claro, no se atreven a denigrar abiertamente a Paz, porque no tienen cultura suficiente para sostener una polémica. Pese a que siento por su obra una auténtica admiración, no es el único a quien admiro, ni tampoco pretendo una actitud beata.

— Porque sería la otra cara de lo mismo. La admiración sin barreras como la denigración son la misma imposibilidad de llegar a una obra y a su ambigüedad.

— Exactamente. La admiración irrestricta invalida el sentido crítico. Pero un poeta, un escritor antes que creador es crítico. El escritor es el primer crítico de sí mismo, porque indudablemente cuando uno escribe somete esa creación al propio juicio. Y también al escribir, porque tú estás eligiendo una cosa y separando otras. Por más repentista, por más inspirado que seas. Después, cuando tienes la cosa escrita, quitas, señalas, modificas. Cuando te lees como poeta, te lees como crítico, y como crítico despiadado cuando realmente se es auténtico. Si no, te aplaudes y ahí están, ahí están todos que se van y se pierden... ante cada cosa que han escrito se aplauden. El primer crítico de la propia obra es uno mismo. Y eso lo dijo Onetti, en palabras casi iguales a las mías... Es que estas cosas son problemas de nuestro quehacer diario y entonces pueden haber coincidencias. Esta coincidencia con Onetti a mí me alegra enormemente.

– Pero también es el problema de la gente que pretende hacer crítica de poesía o de literatura, que toma esa crítica como la exaltación o la denigración de la persona, olvidando la obra o viceversa.

– Todo eso hace que el ejercicio crítico sea cada vez más cuestionable. Eliot, que era un extraordinario crítico, que ha descubierto a los poetas metafísicos ingleses y que ha tenido tantos esclarecimientos magistrales, no creía en la crítica. Esa paradoja: como crítico hablaba de su inutilidad. Como siempre, los extremos para mí son falsos. Creo que la crítica es muy útil, pero no puede, sin peligro de adulterarse, exaltar o denigrar a la persona sin tener en cuenta la obra. Ni tampoco solamente adentrarse en la obra desde un punto de vista formalista, sin tener en cuenta lo que hay en el poeta, en el escritor, de adhesión real a esa obra, de identidad con esa obra. Persona y obra tienen que ser vistas por la crítica, pero no para ser desacralizadas.

Además, creo que la crítica no es como antes se pensaba: que servía para que el escritor pudiera enmendarse. Bueno, tal vez para corregir ciertos hechos de la “cocina literaria”, del manipuleo, del manejo de ciertos instrumentos... pero más allá no puede ir. Lo que sí puede hacer la buena crítica es abrir una perspectiva, hacer ver qué valores son los más resaltantes.

– En todo caso la crítica también es un género. Como tal, no tiene por qué ser utilitaria, expresa un punto de vista más.

– Por eso no basta a los poetas ni a los escritores el punto de vista de un solo crítico. Es en la pluralidad donde ellos van a poder obtener mayores luces. Puede ser que un crítico sea más revelador que otro, pero no se agota en un solo comentarista.

– Te has ocupado de la traducción y difusión de la poesía japonesa en tu país. ¿Cómo ha sido y cómo es ese contacto?

– Ese contacto data de un cuarto de siglo. No es solamente un interés por la poesía, sino por todo el panorama cultural japonés.

– *¿De qué manera un occidental –y latinoamericano– puede acercarse a la cultura japonesa y hacerla suya?*

– No se puede uno restituir a un alma, a una cultura que en parte nos es ajena. En parte, digo, porque pienso que las culturas tienen valores que pueden ser asimilados entre ellas. Hay otros que probablemente permanezcan irreductibles, pero están los que sí pueden ser convertidos. En mi caso no solamente he leído poesía japonesa –haikus, tankas–, sino que también he hecho versiones de ella a través del francés, del italiano, del inglés. Y también he escrito poemas muy breves, de 17 sílabas, pero que yo no considero haikus, porque no puedo restituirme a lo más raigal de esa cultura. Sin embargo, lo he hecho porque hay puntos de contacto con esa poesía que son, justamente, la sensibilidad para la naturaleza –una finísima sensibilidad para los cambios de las estaciones, los mensajes emblemáticos de cada una de las estaciones–, para los hechos cotidianos, a veces considerados prosaicos, intrascendentes, y que el poeta japonés recoge y lleva a un plano de universalidad. Lo que yo tenía de todo eso, se ha ido robusteciendo, corroborando, con la experiencia de la lectura y la traducción de la poesía japonesa. No he ido desde afuera, por una razón *snob*, por un esoterismo o por un japonésismo –esas direcciones son las que más falsean un auténtico contacto cultural–, sino por necesidades íntimas. Ha habido una afinidad que se ha sentido resonada en esa obra creadora, que no solamente queda confinada a la poesía; queda también reflejada –digámoslo así– en la narrativa, en la pintura, en el teatro, en las artesanías. Pero es cierto que en todas estas el nervio profundo es la poesía.

– *Además, en un país como el tuyo donde han habido grandes culturas que también estaban en contacto con la tierra, donde los frutos eran símbolos, donde se adoraba el Sol, lo natural cumple un papel preponderante.*

– Lo que sucede es que de lo que se está muy cerca no nos ocupamos. Es, por decirlo de alguna manera, lo habitual. Pero habría que partir de eso, de otra forma se puede dar la imagen falsa de que uno está abierto a todo, menos a lo propio. Conviene –y me va a servir

de norma realmente– hablar de lo que también ha servido para nuestra formación, para los poetas peruanos, aunque no escribamos haillis ni yaravíes. Pero de hecho, esa poesía que hemos leído –y aunque no la hubiéramos leído– está, en cierto sentido, en el pueblo, en nuestro sentimiento. Pero tú has dicho una cosa muy cierta: ¿por qué será que yo he sentido tanta afinidad con la poesía japonesa si no he vivido en el Japón? Porque está el hombre –en qué poesía no podría estarlo– pero también está el amor a la naturaleza, cosa que también han tenido nuestros pueblos y en particular se refleja en la poesía quechua. El pueblo quechua ha sido un pueblo animista y campesino. Son dos elementos que lo identifican con el pueblo japonés, que han ido moldeando a estas dos grandes culturas, que son diferentes, pero que en esa raíz se dan estrechamente la mano.

Pero uno debería partir siempre de lo suyo...

– *Es que de hecho uno parte...*

Pero lo tenemos muy cerca. Yo muchas veces daré esa falsa imagen de que hablo de los españoles, de los franceses, de los mexicanos, como si de una literatura del interés y la fuerza de la quechua realmente no hubiera referencias, siendo un referente sustancial en nosotros.

– *Pero de todos modos esas cosas están presentes. Si vivieras de espaldas a tu propia cultura, no podrías jamás sentirte afín con un haiku.*

– Exactamente. Eso es muy importante, porque la única manera viable de poder captar una cultura es no perder la identidad de la propia. Porque al darle las espaldas, como decías tú, y echarte en brazos de la otra cultura, has perdido todo y no has adquirido nada. Eso es una tragedia. Soy peruano sin proponérmelo, y eso es lo que me puede permitir buscar otras culturas, por los contrastes o por las afinidades. Es patética una persona que se enajena culturalmente, que llega a admirar una cultura que tiene dentro de sus parámetros, pero

que no llega a comprender del todo, y ha perdido, al mismo tiempo, el asidero de la propia.

– *Fíjate, además, en la enseñanza de los japoneses en este sentido: ellos llegan de lo pequeño a lo universal. Uno puede llegar a entender otros modos de comportamiento, de pensamiento, si uno tiene el suyo. Uno puede aprender otras lenguas si sabe antes la lengua materna.*

– El ejemplo es bueno. Cuando no se conoce la lengua materna bien, la segunda lengua comienza a perturbar. Alguien que no sabe el español y en francés dice “l’Francia, l’Italie”, dirá “la Francia, la Italia”. Así se va desnaturalizando. O dice: “metí mi mano en mi bolsillo”, que es muy lógico, pero que repugna al genio de la lengua. Es curioso, en español se dice “metí la mano en el bolsillo”, mientras que en todas las demás lenguas se dice, con toda nitidez, “esa mano es la tuya, ese bolsillo es el tuyo”; no corren el riesgo de que puedas estar buscando en el bolsillo ajeno...

El idioma es sustancial, es la matriz de todas las adquisiciones: todo lo que el hombre conquista se hace idioma. Desaparecen los grandes palacios, los grandes monumentos, pero quedaron en un poema, en alguna descripción. Este ejemplo se puede trasladar a la adquisición cultural. Uno adquiere un idioma, que es el primer paso para una cultura, y los mismos hechos que se producen al adquirirlo, se van a producir en términos más amplios, con la adquisición cultural.

– *Quisiéramos que nos cuentes algo de tu experiencia como editor-impresor en La Rama Florida.*

Estando en Suecia se hizo realidad un viejo sueño. Un viejo sueño que nació cuando leí la primera antología de Gerardo Diego de poesía española, que traía pequeñas entrevistas a los poetas antologados. Y había una a Manuel Altolaguirre, donde él hablaba de su pequeña prensa de mano, con la que sacaba unas ediciones que se llamaban La Verónica. A mí me causó tal emoción saber que un poeta

podía, con sus propias manos, darle forma y multiplicar sus poemas y los ajenos... Desde ahí tuve ese deseo. Pero me faltaba el dinero, los elementos materiales para organizarlo. En Suecia pude comprar una prensa de mano, tipo Minerva, alemana; pero allá no era posible porque habría sido costosísimo pagar a personas que se dedicaran a la composición manual en un país de una tecnología y una industrialización como Suecia. Al volver al Perú, ya con la prensa en casa, un buen día revivió el proyecto. Me aconsejé con una persona que me orientó en la selección de los tipos; los adquirí y comencé a editar libros de poemas, porque lo que me interesaba era hacer conocer la poesía. Eso me favorecía, porque los poemas generalmente son cortos, no son como los viejos poemas de los románticos, con los que me hubiera podido pasar una vida componiendo.

Entonces comencé con poesía peruana y extranjera. Entre los poetas peruanos edité a muchos jóvenes. Hubo una colección que tuvo un feliz inicio con el libro de Javier Heraud, *El río*, y que llegó a tener 17 títulos; ahí estuvieron los primeros libros de Antonio Cisneros, Luis Hernández y otros. Esto lo llevé por 11 años, más o menos. En sábados, domingos, vacaciones, días de fiesta; incluso cuando volvía de mi trabajo en la universidad, donde ya no hacía toda la tarea sino que me ayudaban estudiantes a los que pagaba por la labor misma de componer. Tenía que dirigirlos y corregir las pruebas, de modo que estaba siempre al tanto. Fue en los primeros años que yo hacía todo el trabajo, ayudado por Kerstin, mi mujer, que cosía los libros, porque, ya que se hacía a mano, hubiera sido indecoroso ponerles unas grampas.

– *¿Cómo lo financiabas?*

El poeta pagaba la mano de obra y el material. Era todo lo que hacía; por eso es que acudían a mí. No digo únicamente por eso, también supongo por el trabajo hecho a mano, sin la frialdad de las grandes imprentas.

– *Claro, porque hay una segunda lectura del libro, que es el libro como objeto.*

– Sí, aunque debo decirte que como se trataba de muchas colecciones, y había determinada presión de los jóvenes por publicar, diseñé esas colecciones y mantuve una línea, pero no le di mucho margen a la inventiva, porque en ese caso habría necesitado dedicarme nada más que a uno o dos libros al año.

Pero conservo esa nostalgia y espero, si llego todavía con fuerzas a mi retiro, volver y hacer de vez en cuando alguna obra tipográfica. Hace un tiempo escribí una serie de artículos sobre lo que la letra nos dice –la palabra puede parecer un poco pretenciosa, pero he estudiado esas cosas–: semiótica de la letra de carácter tipográfico. Todo lo que dice objetivamente la letra como tal, lo que es una cursiva, una redonda, lo que es una negrita respecto de una blanca, lo que es una mayúscula respecto de una minúscula.

– *El tener tu imprenta debe haberte servido para publicar tus propios poemas, lo que debe ser muy valioso.*

En el caso no muy frecuente de que publicara mis propias cosas, lo único que faltaba en ese proceso era que yo lo comentara. Porque había escrito el texto, lo había compuesto, armado, impreso, encuadernado, distribuido, dedicado a los amigos y... ahí me quedé.

– *Y desde el punto de vista del poeta, ¿qué ganancias tuviste?*

– Midiendo esa experiencia con un metro práctico, se podría decir que fue un desmedro. Pero jamás me arrepentí, como no se han arrepentido los míos, mis hijos, mi mujer, de que esas horas me faltaran. Han comprendido el sentido que esa obra tenía. Mi gran compensación ha sido el poder hacer esta obra con mis propias manos. Escapando al escritor que únicamente se mueve entre libros, y en el mundo mental, este esfuerzo práctico me ha servido mucho para mi propio carácter, como un correctivo a esos excesos en que suelen caer los intelectuales. Por otra parte, el haber hecho posible a mucha

gente joven, que con el tiempo ha demostrado su valor, la publicación de sus primeros versos. Y, sin falsa modestia, como me lo han hecho notar, el de contribuir a elevar el nivel gráfico de nuestro país. Todo eso hace que se acepte esa labor de tantos años como algo que ha dejado alguna huella.

– Ese contacto con poetas jóvenes le dio también la posibilidad de una mayor interrelación. Muchas veces, si bien se forman grupos, también se está muy aislado.

– A eso habría que añadir que yo ya tenía contacto con los jóvenes, como profesor, cuando estaba en la Universidad de San Marcos. Con los poetas, evidentemente también. Pero después ellos ya no me veían como profesor, ni como poeta, sino como su impresor-editor. Y, efectivamente, aquí a mi casa han venido decenas de jóvenes, no solamente peruanos. Recuerdo jóvenes argentinos, sobre todo... Venían y componían sus trabajos acá.

– Pero además implica la posibilidad del punto de vista crítico, como decías al comienzo. Porque la falta de contacto con la obra de otros poetas, excluye la posibilidad de discutir, de descubrir otras realidades paralelas inherentes al trabajo mismo de la creación.

– De hecho se conversaba, se intercambiaban libros, ideas, apreciaciones. Y para mí, que les llevaba algún número de años, era muy rejuvenecedor. Después, como codirector de la revista *Creación & Crítica*, he tenido contacto con algunos jóvenes, aunque menos. Pero es natural, las cosas no pueden mantenerse siempre con la misma intensidad.

Posteriormente viajé a Bélgica, donde estuve un año. En el medio universitario europeo se me despertaron muchas inquietudes. Quise ponerme un poco al día –hasta donde se puede– con corrientes de la lingüística, de la filosofía, de otros aspectos del pensamiento. Y al volver, tenía mucho que digerir, muchos libros que leer, y me di cuenta de que yo también tenía que darme y expresarme. En esos 11 años que duró La Rama Florida escribí muy poco. En los años que han seguido a mi vuelta de Bélgica, ya sin la labor de impresor-editor, he escrito mucho más, y he ganado también una nueva activi-

dad, que no llamaría crítico, sino comentarista de la obra ajena, por medio de artículos y ensayos.

– *¿Y Creación & Crítica en qué año comenzó?*

– Antes de Bélgica, en los años 67-68. Inclusive se sacaba como ediciones de La Rama Florida.

– *¿Cómo surgió la idea de publicar esta revista?*

– Surgió de un buen amigo mío, poeta, Ricardo Silva Santisteban, por el año 64. Estaba en casa de mi cuñado y él me dijo que tenía la idea de sacar una revista y me preguntó si yo quería colaborar en su dirección. A mí eso me pareció un mundo, realmente. Conocía la experiencia de Westphalen con sus revistas, cuánto dinero, cuántos días se necesitan para una tarea así. Sin embargo, como no solamente Ricardo sino también Armando Rojas iban a colaborar, acepté. Era una revista de muy pocas páginas. En general se mantuvo en pocas páginas hasta el último número dedicado precisamente a la obra de Emilio Adolfo Westphalen. Veinte números y ahí hemos concluido. Pero de volver Armando Rojas, que actualmente está en París,* y de tener más colaboración, está la idea de volver a sacar una revista que, como ustedes saben, es indispensable. El panorama acá es anémico. Han surgido algunas buenas revistas, como *Hueso húmero*, dirigida por Abelardo Oquendo, o *Cielo abierto*, pero no son suficientes para toda la gama de producción que hay, no solamente en poesía, sino en narrativa, en ensayo.

– *¿Y cuál fue el propósito que animó a Creación & Crítica?*

Difundir la poesía nuestra y la poesía extranjera de todos los tiempos, en versiones y traducciones muy cuidadas y sin tener, en nin-

* Armando Rojas murió en París, en 1986 (N. del E.)

gún momento, el prejuicio de la novedad. Por eso podía haber un poema de algún joven experimentalista al lado de la traducción de una canción de Petrarca, pasando por Hölderlin, Valéry y tantos otros. En este sentido, lo que nos animaba era dar las páginas más auténticas de la poesía. También había prosa, de escritores jóvenes que han crecido, que han ganado una obra.

– *Con respecto a los poetas y escritores jóvenes –aunque algo dijiste antes, pero para ampliarlo un poco–, ¿cómo ves el panorama de las últimas promociones en el Perú?*

– Sin ningún chauvinismo, creo que es muy alentador el panorama. Van surgiendo poetas prometedores, y poetas que, dentro de esa promesa, ya también tienen obra realizada. Antonio Cisneros es uno de los más notables; Rodolfo Hinostroza también; Enrique Verástegui, Ricardo Silva Santisteban, Armando Rojas, indudablemente en plena creación, y cada vez más abiertos al mundo de la cultura y de la experiencia humana. No temo ningún debilitamiento, aunque tengo ciertas discrepancias con la orientación general de esta poesía, en el sentido del llamado *culturalismo*. Ese mechar el poema con alusiones al contexto cultural contemporáneos (músicos, escritores, pintores, etc., a los que no se ha conocido con la suficiente experiencia y profundidad) es un adorno, como el que podrían ser las menciones mitológicas en otra poesía. Es un despeñadero...

– *¿Sería algo así como un preciosismo?*

– Preciosismo en el sentido no de las formas, como se suele decir, sino del esparcir sobre la página estos nombres refulgentes. Como si el poema se fuera a encender porque por ahí aparece Stockhausen. Todas estas cosas no son producto de un trato permanente, sino de un contacto epidérmico. Como adornos, pueden dar una especie de preciosismo de contenido.

– También habría en esta poesía una revalorización del contexto histórico presente, social y una desvalorización de lo lírico en un sentido tradicional.

– Sí, pero eso tiene dos caras. Una cara positiva en el sentido de que desintoxica al poema de fórmulas, recetas retóricas, para revitalizarlo con el habla coloquial, cosa que por lo demás en otras partes existe hace tiempo. La cara negativa sería, como siempre, el abuso, la exageración, no tratar de buscar el punto de equilibrio entre lo que se recibe y lo que se pretende adquirir. Esa es la gran querella, como decía Apollinaire, entre el pasado (la tradición) y la renovación. Pero ese desinterés por los asuntos sociales, encauzándolos por formas poéticas, es legítimo. No creo que la poesía pueda adscribirse a determinados temas. Todo, todo lo humano es lícito en poesía. Depende del enfoque. Si los valores o realidades eternas, como la vida y la muerte, el amor, la desesperación, el tedio, la enfermedad son temas, ¿cómo no van a entrar los grandes reclamos de la sociedad de nuestra época? Yo no escribo poesía social, pero sería el último en tener una crítica negativa respecto de los que quieren introducir esos anhelos...

– Generalmente se malentiende, porque no basta con la sola mención de algo: por otra parte, lo social está de hecho en toda creación y las buenas intenciones por sí mismas no son todavía el poema.

– La poesía social –que ha obligado a nombrar a todo lo distinto a ella con la palabra “puro”, que es tan antipática– aparentemente habría introducido un nuevo tema; pero ya estaba dado, sólo que ahora lo hacen con menciones muy concretas, anecdóticas, si se quiere, a los hechos mismos que se tratan de expresar. Es un gran reto, depende de la capacidad de cada uno. Es más difícil que acomodarse en un soneto, a cantar la belleza de una flor. Eso ya se ha oído mucho y resuena en todos nosotros.

– ¿Cuáles serían, en este momento de tu producción, los problemas temáticos y de orden práctico, de la factura del poema, con los que tienes que enfrentarte?

– Bueno, mira, los problemas son fundamentalmente propios del significante. No el significado, porque para escribir yo necesito estar motivado, y la motivación viene de mis propias experiencias. Ahí no está el problema. El problema, en todo caso, gravita mayormente en el plano del significante, cómo hacer que estos temas sustanciales, universales, sean dichos según una modulación que no se pueda asimilar a la ya establecida. No es una pretensión formalista, es radical. Si vamos a repetir las formas en que ya han escrito otros, para qué escribir nada... Ante una flor los poetas japoneses han dicho mil cosas, los aztecas también, Hölderlin también, y cualquiera... Pero lo han dicho cada uno a su modo, con su estilo. Este no es un problema que me embargue al punto de que todo lo cargue ahí, y esté buscando un formalismo. El problema no se da tampoco aislado. Se habla de que el plano del significado va a pasar por el significante... es por el significante, tampoco está desligado de eso. Es una permanente confrontación entre la experiencia que quiero sea siempre *mi* experiencia, auténtica, vivida por mí, y mi palabra que quiero sea también auténtica. Nunca he seguido una moda. Lo que ha penetrado en mí ha sido porque lo sentí necesario. No he sido surrealista, ni poeta social, ni poeta puro. He conocido a los poetas, he estudiado y analizado las escuelas, pero en ese acto de soledad que es la creación no han bastado. Yo, por suerte, creo tener muchas influencias, pero esas influencias se han deshecho. Han formado un gris, en donde hay una irisación que será lo mío.