

### III. DOCUMENTOS

## SAÚL YURKIEVICH, CONFABULADOR CON LA PALABRA

*María Luisa Fischer*

Boston University

*Roberto Castillo Sandoval*

Harvard University

Esta entrevista fue realizada en diciembre de 1989, al finalizar el semestre académico en el cual Saúl Yurkievich fue invitado a dictar cursos de poesía latinoamericana en el Departamento de Lenguas Romances de la Universidad de Harvard, en Cambridge, Massachusetts. Poeta y profesor, Yurkievich vive en París, donde participa en círculos poéticos y enseña en la Universidad de París VIII.

—*Quisiéramos preguntarle acerca de su itinerario: ¿Qué lo llevó a París? ¿Cómo llegó allá? ¿Cuál ha sido su experiencia en Francia?*

SY: Me llevó a París una historia personal y una historia colectiva, la conjunción de historia personal e historia colectiva, los avatares de nuestros países. Mi exilio coincidió con una corriente migratoria. Sucedió el golpe militar del 66 en Argentina, que desbarata una democracia precaria, y ante la perspectiva de la larga noche de los generales que todos entonces vislumbramos, acepté una invitación a enseñar en una universidad francesa. Me fui por poco tiempo, como muchos, y luego, por circunstancias también personales, contextuales, colectivas, se prolongó mi estadía. Durante por lo menos los primeros cinco años, los exiliados estamos sujetos a la mentada crisis de identidad y a la duda cotidiana, sobre todo al despertar, momento en que se produce una especial relación con el mundo circundante. Pues yo me preguntaba dónde estaba, qué me ligaba a ese espacio y a los objetos que de pronto comenzaban a emerger de la duermevela. Luego volví a mi país en el 71 y ahí comprobé que no tenía nada que hacer, que yo no era imprescindible, y entonces cambié por completo de actitud. Decidí aprovechar el exilio, me abrí al mundo que me rodeaba y busqué la integración. Cambió completamente mi vida, porque tuve una óptima integración en Francia. Me vinculé con un grupo de escritores franceses y poco tiempo después pasé a formar parte del comité de redacción de una de las revistas propulsadas por el movimiento político y cultural que suscitó esa especie de revolución de mayo del 68.

Esta revista se llamaba *Change* y tuvo bastante influencia, era un poco antitelqueliana, un poco antiestructuralista, por el hecho de que los estructuralistas habían obliterado la dimensión histórica, la temporalidad social y existencial. En *Change* había también una incorporación de las novedades teóricas producidas en aquel

momento: en tanto que los "telquelianos" adherían a la lingüística estructural, la gente de *Change* manifestó su apoyo y estableció contacto personal con los transformacionistas, sobre todo con Chomsky. Chomsky, en ese momento, el de la guerra del Vietnam, se había convertido en un intelectual comprometido, que había asumido plenamente su situación histórica. Fue un oponente lúcido y activo a la guerra de Vietnam, entre otras cosas. Fue la nuestra una experiencia muy fértil. Para mí implicó una integración rápida, casi compulsiva dentro de un grupo de escritores franceses de una productividad febril, consistió en una zambullida profunda en el bullente caldo intelectual de los sesenta. Así se fue forjando una mutua comprensión entre mi americanismo cosmopolita y el europeísmo centrípeto, tercermundista de estos amigos de *Change*. Una revista así en un centro metropolitano, como toda revista, pero especialmente ésta, permitía establecer múltiples conexiones. El mundo se ensanchó de pronto, se me convirtió en una cámara de resonancias o sistema circulatorio, mientras que antes me había sentido yo en una situación de desamparo, de alteridad, de opacidad, semejante a la de *Residencia en la tierra*.

—*Pero, ¿usted se integró al mundo de París como un intelectual latinoamericano o solamente como un intelectual más que formaba parte de ese movimiento?*

SY: Como intelectual latinoamericano, sin duda, porque nunca se planteó el problema de la asimilación, porque allí hay un obstáculo infranqueable. Proponerse la completa asimilación es una utopía psicológica, lingüística y cultural. Es imposible además en relación a un país como Francia, completamente constituido, con una tradición archi arraigada, profundamente etnocéntrico a pesar de su interés, su apertura y su receptividad con respecto a todo lo que sucede más allá de sus fronteras.

El exilio prolongado es un embate duro para la lengua, y la no-integración funciona como salvaguardia de la identidad lingüística y, por ende, cultural. Cambia por completo la posición del que está fuera, en el sentido de que ya no está en contacto con la fluencia de la lengua viva que se metamorfosea —no demasiado; es una ilusión ésa de los cambios substanciales o importantes que se van produciendo en el uso cotidiano de la lengua. Mientras estuve afuera, vigilante ante toda novedad lingüística, comprobé que las novedades son epidérmicas. Los cambios se producen a través de décadas, o de siglos. Comprobé también desde mi posición de exilio que yo podía compensar magníficamente esa especie de corte del cordón umbilical, de separación de mi placenta lingüística, mediante argucias. Pienso que en literatura todo es cuestión de argucias o de artilugios.

—*¿Y cuál es su artilugio favorito?*

SY: Mi artilugio favorito cambia. Yo he tenido siempre una actitud humorística respecto de la lengua, lo cual me ha distanciado mucho de cierta tradición poética rioplatense, donde se pone entre paréntesis a un escritor como Oliverio Girondo, con el cual yo me identifico, me siento muy próximo. Quiero decir que merced a mi actitud lúdico-humorística no puedo dejar de manipular las palabras un poco como juguetes. Yo tengo amigos ahí en Francia que son manipuladores sistemáticos. La ventaja del medio francés es ésa, hay una enorme cantidad de posibilidades de distintas prácticas literarias. Francia se caracteriza también porque siempre se nuclean las tendencias, hay siempre una especie de topografía literaria basada en aglutinamientos, grupos, movimientos, de acuerdo con la vieja tendencia que ya

forma parte de la tradición. Hay un grupo de amigos míos que son los descendientes, los que han asumido la tradición patafísica. Los hijos de Raymond Queneau constituyeron un Taller de Literatura Potencial, Oulipo se llama. Oulipo es el último avatar o la última supervivencia del Colegio de Patafísica, y constituye un clan: son muy exclusivos; conforman una logia de iniciados. Trabajan sobre la base de matrices formales, programas rigurosos y sumamente divertidos; consisten en alteraciones que se producen regular y sistemáticamente a lo largo de un texto, reversiones y alternancias, también gestan nuevos módulos formales, nuevos tipos de composición. Han publicado dos o tres volúmenes de exposición y demostración de su metodología.

—*¿Trabajan como un taller?*

SY: Trabajan como un taller y también trabajan personalmente. Muchos de ellos son matemáticos y son formalistas, en la definición plena del término. En lo que se refiere a ese taller, cada uno tiene su obra personal y esa obra evidentemente acoge otro tipo de implicaciones y manifiesta de manera personal su visión y experiencia del mundo. Ahí se juntan como si fuesen a un club de ajedrez. Son manipuladores muy expertos, gestan combinaciones sumamente sofisticadas y las ponen en práctica, como si la literatura fuese básicamente artilugio, artificio, como si ésta fuese su condición más inherente, su especificidad mayor, para demostrar y contrarrestar los efectos de lo extático, lo pítico, lo efusivo, lo transido propios de actitudes románticas. Son antirrománticos por definición. También aprovechan la tradición dadaísta y surrealista de los cadáveres exquisitos y de todos los juegos de azar. Pero ellos no cuentan con el azar, en sus prácticas combinatorias está eliminada la intervención del azar. Ellos me parecen extremadamente formalistas en relación con mi propia concepción y mis propias posiciones, pero tengo parentesco y vinculación y sigo sus trabajos con gran interés, indudablemente.

—*¿Cómo definiría este parentesco en relación a su propia poesía?*

SY: Por un lado, obra mi propensión lúdico-humorística y, por otro, opera una convicción de que lo literario es en primera instancia una configuración perceptiva y una organización lingüística, creo yo. No puedo posponer esa primera instancia del poema que es la de la percepción de la materialidad fónica y la captación de la capacidad expresiva de cada palabra, más que del discurso íntegro. Para mí cada palabra tiene un peso propio, una singularidad activa, cada palabra es un abanico de potencialidades. Nunca me puedo embarcar en un discurso verboso; a veces lo he intentado, porque postulo la pluralidad operativa, pero sin proponerme esa identificación romántica de un estilo connatural, consubstanciado con mi subjetividad, estilo exclusivo, estilo que puede ser el equivalente de la vida, la mostración existencial, estilo de la ipseidad.

—*¿Cómo se genera un poema suyo? ¿Cómo escribe?*

SY: Un poema se genera a través de una ocurrencia. Yo no puedo ser completamente proyectivo o programático porque pienso que lo más importante es la eficacia poética. La eficacia poética es un imponderable, por otra parte. Es una certeza que uno tiene a partir de una percepción gestáltica, que no está sujeta sólo al análisis. Esta experiencia del diestro es la de cualquiera que se relaciona con el moldeado de una materia —un pintor, un escultor, un músico. Es una correlación en

el escribir muy compleja y que siempre depende de una captación global *in situ*, *in media res*, inmersa. Hay un momento en que uno tiene la certidumbre de que un texto funciona, de que un texto está acabado. En general, parto de una ocurrencia, de un hallazgo incitativo porque no se puede evitar el influjo de la inspiración. Me parece ineludible, a menos que uno emprenda un cierto tipo de poesía narrativa, de poema largo, programado, épico. Eso se ve en el *Canto general*: es muy intermitente, realmente hay momentos inspirados y otros que corresponden a algo así como la puesta en práctica de un proyecto, el proyecto de abarcar una realidad *in extenso*, tempo-espacialmente *in extenso*. También las formas largas me interesan, pero nunca muy largas. No me embarcaría en una prolongada alocución. De hacerlo, me gustaría remedar la *Divina comedia*, más que el *Canto general*. Quizás mi sueño demiúrgico, omnímodo, es el de escribir el equivalente de la *Divina comedia*.

El poema está ligado a un estar en órbita, hay que estar estimulándose, es un comercio muy sutil; hay que preservar la disponibilidad y la receptividad, tenerla abierta, esponjosa, porosa. Es lo que Cortázar calificaba de porosidad fenoménica: se producen súbitas captaciones, insospechadas aprehensiones y uno las asienta por escrito. A partir de esas larvas, yo empiezo a trabajar mi texto. Y habrá una distancia enorme entre la primera emergencia, la protoforma, y la forma definitiva.

—*Ya que menciona a Cortázar...*

SY: Bueno, él define la génesis como algo que está por completo fuera de su control, que existe por sí mismo; en su fuero íntimo sucede una especie de autogénesis del cuento que luego por sí mismo aflora. Yo lo he visto escribir; escribía directamente a máquina. He visto muchos manuscritos de sus cuentos. Sus relatos suelen nacer en la primera exteriorización, tal cual los publicó. Cortázar corregía poco, en sus originales hay pocas correcciones manuscritas. Puede que de algunos cuentos hiciese una segunda versión, que los pasara limpio para ajustarlos definitivamente, pero nunca hay mucha diferencia entre una primera y una segunda versión.

—*En cambio usted trabaja sus textos con más detenimiento.*

SY: Yo trabajo enormemente. Creo que la narrativa y la poética son dos economías o regímenes completamente distintos. Pienso que la economía narrativa es discursiva por propia naturaleza y que resulta mal aplicarle una economía poética donde la palabra tiene aisladamente una enorme gravitación, un perfilamiento y una individualidad extraordinarios. Si se aplica esa economía poética a la narrativa se la desnaturaliza. Pienso que Julio era mediocre poeta, o mejor dicho, mediano versificador porque su elocución era primordialmente discursiva; su tempo, su escancia son sobre todo prosarios. Por eso puede infundir a su prosa un alto tenor poético. Hay muchas de sus prosas que tienen neto carácter de poema en prosa, prosas cortas, prosas abiertas, prosas magistrales de las mejores de la literatura contemporánea en lengua española. En sus poemas versificados nunca consigue ese grado de densidad significativa, esa capacidad de representación y esa belleza verbal que hay en sus textos en prosa. En sus poemas versificados encuentro que no hay cadencia, no hay una ritmicidad de la buena, ésa que es quinésica, o sea entrañable. Se da en ellos una lengua laxa que me desconcierta, no hay una evidente, fehaciente eficacia porque los elementos constitutivos del poema no son funcionales, y por eso lo verboso no se imanta.

—¿Y esto usted se lo comentaba a Cortázar?

SY: Sí, pero en broma. Él lamentaba que sus amigos no apreciaran su obra poética. Y así fue desde el comienzo, porque él empezó como poeta y sus poemas nunca tuvieron buena acogida. De todos modos, ya tenía bastante que hacer y había hallado plena satisfacción con sus textos narrativos y sus prosas abiertas. Cuando sentía una impulsión o una inspiración de tipo poético podía formalizarla extraordinariamente a través de una prosa, pero conjuntamente escribía casi a diario poesía, acaso porque sea o siga siendo la escritura poética la más ligada al explayarse sentimental, a la manifestación inmediata de la subjetividad.

—En sus poemas y también en sus trabajos críticos vemos que siempre intenta rodear un centro a través de palabras que aparentemente son sinónimas. ¿Qué piensa de la sinonimia? ¿Existe tal cosa?

SY: Bueno, yo podría utilizar perfectamente, está dentro de mis posibilidades lingüísticas, expresivas, una prosa económica y precisa. Podría llegar a definiciones lo más sucintas, a proposiciones cristalinas. El problema reside en la adecuada relación entre estrategia de análisis y objeto de análisis. Quizás no se apliquen este tipo de definiciones y de lenguaje a mis objetos y mis objetivos. Yo me he dedicado mayormente a la literatura contemporánea, sobre todo al simbolismo y a la vanguardia, que son mis dos objetos de interés mayor, mis focos de atención. En general se trata de objetos fugitivos, móviles, metamórficos, erráticos, a veces tráfugas al sentido. Pienso que yo podría perfectamente operar con una precisión que puede ser requerible en función de un punto de vista abstracto, en relación con la inteligibilidad máxima o la legibilidad máxima que tiene que tener una comunicación de ese tipo que es epistemológica o gnómica, pero no conseguiría asir el objeto, esos textos tan mudables, tan multívocos. La única manera de captarlos en vivo —porque pienso que hay que hacerlo siempre de la manera más vivaz y veraz posible— es utilizar ese abordaje que puede parecer circunloquio o rodeo, y que parte de una aprehensión imaginante.

—Yo creo que hay un conocimiento que surge de ahí, del atraer palabras por mutuo contagio, que se acercan, y una palabra atrae a la otra; rodeamos un objeto que no sabemos cómo mirar, cómo decirlo...

SY: Exactamente, porque si no, se recurre al despliegue. A mí no me gusta el despliegue, el estudio desplegado, horizontal, aspecto por aspecto, el inventario, la taxonomía. Eso me aburre como intérprete y como lector. No puedo leer la crítica literaria hispanoamericana, lo confieso. Soy mal lector, cada vez que asumo una bibliografía más o menos integralmente, lo asocio con los purgativos, con la vía purgativa. Pienso que hay que ir a la inmediatez, ir al núcleo y tener una captación muy lúcida pero a la vez muy activa, consubstancial con el proyecto que preside la manifestación estética. En general mis ensayos son breves. Siempre me digo: voy a escribir un libro sobre la vanguardia, un libro en el sentido clásico del término. A esta altura de mi vida creo estar en condiciones de hacerlo, pero siempre la extensión del libro me parece abrumadora, me pregunto si podría mantener la tensión, la atención y la concentración a lo largo de todo el trayecto. Pienso que en un libro —que finalmente es un trayecto hermenéutico, analítico— hay aditamentos, rellenos, momentos de apatía, ripio, y eso me produce un rechazo inmediato. Lo considero como una especie de experiencia carcelaria.

—Usted hizo una caracterización de la poesía hispanoamericana en los años 60 y 70 a partir de los premios de Poesía concedidos por la Casa de las Américas. ¿Cree usted que esta caracterización sigue siendo vigente?

SY: En esos años pasaron varias cosas. Primero, hubo evidentemente una emergencia visible de una neovanguardia. Eso me parece muy claro. Una neovanguardia de los años sesenta, tanto en poesía como en narrativa. En poesía consistió en retomar el vínculo con la primera vanguardia. La figura señera es Vallejo, que como modelo poético y ético suscita una adhesión enorme. La influencia de Vallejo quizá no parezca de inmediato notoria; es muy difícil imitar a Vallejo. Lo único que se puede imitar son sus relaciones con lo poético, no sus efectuaciones, o sus experiencias. Su experiencia de vida fue sumamente dolorosa. Yo nunca quise ser Vallejo, porque eso significaba vivir lo que vivió Vallejo, una vida llena de sufrimiento y de frustración, signada por la pobreza material. Al adherir a la poesía de Vallejo no se asume esa carga de desdicha que le es inherente. Tampoco lo critico. Siempre me reduje a la condición de lector de Vallejo, lo que resulta una gran lección desde el punto de vista propiamente poético: la de Vallejo en tanto ejecutor, instrumentador de la lengua. Hubo una emergencia neovanguardista que produjo una pléyade de poetas muy estimables y luego una buena coyuntura, ya que en los 60 se produjo en Hispanoamérica una explosión liberadora. El viento de la historia sopló fuertemente a los comienzos de esa década y suscitó un deseo de renovación continental. Lo mismo sucedió en la pintura, y en otras artes. Intenté caracterizar lo que era mi generación a través de esa Antología a la que ustedes hacen referencia<sup>1</sup>, que es la antología de los diez primeros Premios de Poesía Casa de las Américas. La evidencia me la sirvieron como en bandeja, porque en esa década se daba una manifestación muy clara y gradual de lo que en nuestra poesía estaba sucediendo. A partir de una poesía que adopta un modelo muy notorio, telúrico y magnético —había un libro de Jorge Enrique Adoum absolutamente neonerudiano—, se fue produciendo un cambio estético que era perfectamente registrable y perfectamente definible. Siempre existe en poesía una oscilación entre lo lírico y lo narrativo, entre lo prosario y lo versal. Se produjo entonces un visible desplazamiento hacia el polo antipoético, una asunción de lo circunstancial, un descendimiento desublimante y una prosificación. Apareció también un espíritu irónico, lúdico-humorístico, un desacartonamiento, una chispa, un desparpajo, una libertad estilística, estructural y una gran ampliación de recursos en relación a la poesía inmediatamente precedente, la de los 40-50, que había sido la de la vuelta al orden. Todos estos síntomas evidenciaban una ruptura positiva, saludable. Es la época de manifestación plena, pública de la antipoesía de Parra.

—Ud. no ha escrito mucho sobre Parra

SY: Yo he escrito poco sobre Parra. Lo lamento mucho porque hay una injusticia en *Fundadores...*<sup>2</sup>: Parra tendría que figurar, y hubo una censura política de mi parte.

<sup>1</sup>*Poesía hispanoamericana 1960-1970. Una antología a través de un certamen continental* (México: Siglo XXI editores, 1972).

<sup>2</sup>*Fundadores de la nueva poesía latinoamericana: Vallejo, Huidobro, Borges, Neruda y Paz* (Barcelona: Barral editores, 1973).

—¿Y de qué manera funcionó esa censura?

SY: En ese momento funcionó por presunción simplemente. Además fue algo que no debía haber hecho: subordiné los valores estéticos a los valores circunstanciales y políticos y el resultado fue una exclusión. Incluso me atribuí una función de juez, lo que constituyó una arrogancia de mi parte.

—¿Tuvo que ver con la exclusión que se hizo de Parra al final de la década de los sesenta?

SY: Tiene que ver con el momento en que yo escribí mis *Fundadores...*, más o menos entre el 66 y el 73. Es el momento del golpe de estado en Chile, y por el hecho de que Parra quizás no tuvo una actitud clara, porque estaba sujeto evidentemente también a sus propias vacilaciones, a su experiencia particular de vida, a su relación personal con todo lo circundante. Fue una omisión inicial que después no remedié. Tengo que agregar un capítulo, si es posible, pero sucede que no quiero saber nada de ese libro, es un libro en el que si prolongo mucho el lapso en que los textos fueron producidos se van a manifestar notables diferencias de visión y de escritura. Pienso que esa dilatación es mala para un libro. Los libros hay que dejarlos tal como surgieron, corresponden a una determinada época de uno y tienen una unidad intrínseca que no hay que desbaratar ni con correcciones ni con agregados. Mejor será escribir otro libro.

—¿Cuál es la relación entre lo que usted llama neovanguardia y las generaciones anteriores?

SY: La del 40-50 era una promoción de factura muy pulcra, cultora de la prosodia tradicional; timorata en el plano léxico o formal, sólo se permitía algún atrevimiento metafórico. Practica un surrealismo completamente domesticado, institucionalizado, memorable y monumental. El surrealismo absorbido y atemperado por esos poetas había perdido por completo toda su temeridad, su capacidad de subversión iniciales. El único surrealista integral fue Julio Cortázar; quizás había algunos otros, pero cito ese ejemplo porque es el que mejor conozco, sin afán de otorgarle la exclusividad surrealista. En Cortázar hay una radicalidad que no puede explicarse si no es por ese origen surrealista. Creo que es la clave para la comprensión cabal de una personalidad como la suya. Incluso su adhesión política a la revolución de los años 60; todo en él tiene su nacimiento en la adhesión surrealista primigenia, irremisible. Al desechar la prosodia clásica, al adoptar la forma libre, prosificar y hasta narrativizar el poema, volverlo a ligar con lo local y lo circunstancial, con la lengua viva, la neovanguardia desembocó en la expresión desmañada. El coloquialismo invadió en exceso, me parece, la poesía hispanoamericana. Aparece así una poesía completamente informe, poesía de inmediatez, de una locuacidad contraproducente. Hubo un abuso de informalidad, como ocurrió también en otras artes; se perdió toda exigencia de tecnicidad y todo aprecio por el oficio y la destreza poéticos y, por ende, se produjo una epidemia de poetas demasiado directos, arretóricos, demasiado autodidactas, hasta ignorantes...

—Que no es lo mismo...

SY: No, no es lo mismo. Demasiado ignorantes en relación con lo estilístico, sobre todo. Demasiado ignorantes en relación con las formalizaciones posibles y los procedimientos poéticos. Luego hubo una frustración general, un desbaratamiento, un desbarajuste histórico. Después de esa oleada que duró hasta fines de los setenta

quizás —no sé exactamente cómo limitarla temporalmente, decir cuál es la frontera—, cada uno de nosotros quedamos condenados o fuimos destinados a hacer obra personal. Hubo un determinado momento de coagulación, de aglutinamientos identificables o de tendencias, pero últimamente no vislumbro ninguna directriz o ninguna modalidad hegemónica.

—*En su poesía, por el contrario, se ve un gran cuidado por la forma, en particular por lo fónico, por el sonido. ¿Podría rastrear esa preocupación, con quiénes se emparenta?*

SY: Sí, por supuesto. El poema fonético es una tradición extraordinaria. Yo pienso que en relación con esa tradición, mis experimentos son tentativas parciales. Hago una incursión que podría considerarse como timorata en comparación con el auge de lo fonético provocado en determinado momento por la primera vanguardia.

Si uno analiza la poesía española contemporánea, la última, la posterior a los 50, vemos que también ellos anularon prácticamente la influencia de la primera vanguardia, neutralizaron todo y han vuelto a los modos honorables. El modelo estético es el de una generación del 27 idealizada y amansada al extremo. Hay aspectos de algunos miembros de la generación del 27, como Lorca y Cernuda, que no constituyen, en este momento de la poesía española, fermento capaz de suscitar escrituras más innovadoras, salidas más osadas fuera de ese cauce central que me parece monótono y sumamente convencional. Hay una vuelta al orden que no tiene relación con el momento que está viviendo España, donde todo efervesce, donde se promueve una apertura hacia el mundo. Hay una gran circulación en España de influencias, ideas, existe una rápida capacidad de absorción en otros órdenes, lo que sin duda está produciendo una modernización cada vez más penetrante, pero nada de esto alcanza a la literatura. La literatura en España está resguardada. Los modos tradicionales mantienen su predominio, el sistema tradicional sigue en pie, es hegemónico y legisla la producción literaria. No veo casi voces disonantes y no veo realmente que se produzca en lo literario una actualización equivalente a la que se lleva a cabo en otros órdenes, en lo tecnológico, lo científico y en ciertos aspectos de la producción intelectual.

Hay una vasta, variada literatura potencial inspirada en los modelos aportados por la primera vanguardia; inmensas posibilidades por explorar y explotar. Considero que la primera vanguardia es un verdadero semillero de proposiciones formales aún no aprovechadas. Mis manipulaciones fónicas parten del hecho de que considero lo musical como valor positivo en relación a lo poético. Inherente a la poesía lírica, lo fónico ofrece insospechadas posibilidades musicales. El teclado de la lengua, teclado musical —timbre, acorde, tono, gama—, es estrecho. No se puede hacer demasiado; no equivale a un instrumento musical propiamente dicho; pero hay una serie de valores sonoros que se pueden infundir al mensaje poético. La formalización fónica se propone dotarlo de la máxima musicalidad. La musicalidad tiene que ser entendida también en términos actuales o contemporáneos. No se trata de emular la música armónica tradicional, sino de adaptar el poema a mis propias experiencias como oyente contemporáneo. Yo no tengo una verdadera capacidad musical, no toco ningún instrumento, pero mi experiencia de oyente, a partir sobre todo de la música de este siglo, me parece traducible en términos lingüísticos, siempre me pareció. A menudo escribo pensando en una pieza de



piano de Webern, por ejemplo, o en composiciones que me aportan imágenes acústicas transferibles. Se puede operar lingüísticamente de la misma manera.

—¿Ud cree que es posible hablar de expresiones artísticas intercomunicables entre sí, que expresan con un vocabulario análogo la experiencia contemporánea?

SY: Sí, sí, absolutamente. Yo estoy viendo cierto tipo de representación pictórica siempre que escribo y algunas de esas representaciones no son figurativas. Estoy viendo cierto tipo de imágenes plásticas, cierto tipo de procederes plásticos y de representación de lo espacial, sobre todo, que me parecen inmediatamente aplicables. El poema está ahí al lado, está muy cerca, basta un paso... Las conductas artísticas son muy semejantes en una época, están emparentadas, son contiguas, todos estamos percibiendo lo mismo y estamos transmitiendo esa percepción mediante distintos soportes materiales. Hay algunos que ayudan a ver mejor, son complementarios. Mi ideal sería poder meter Pollock y Webern en un poema de la manera mejor, no descriptiva, hacer un traslado en términos de formalización lingüística de las formalizaciones que ellos hacen con la pasta pigmentada y con un instrumento tradicional como el piano. Pienso que sí hay una íntima correspondencia. Para mí el consumo plástico o musical es tan incitativo como el literario.

—Su interpretación del modernismo lo acerca tanto a la vanguardia como a una sensibilidad poética más contemporánea, en una lectura que podemos calificar como borgeana, que crea sus propios precursores a posteriori. ¿De qué modo afecta la labor del crítico su condicionamiento a las preocupaciones de su momento histórico?

SY: Yo no concibo una crítica que no se comprometa con un momento histórico. Creo que la única posibilidad es ésa. Podemos llegar a objetividades muy relativas. Pienso que toda acción nuestra está en relación con el horizonte de conciencia o conciencia potencial, es decir epocal, que nos condiciona y que lo mejor es escribir, captar o percibir a partir de ese condicionamiento. Lo otro es utópico; uno puede en cierta medida, por transferencia imaginaria, encarnar un escritor del siglo xvii pero inevitablemente hay que proyectarlo a partir de la propia temporalidad, o sea actualizarlo. No me interesa la arqueología; como mi visión no es arqueológica, escribo siempre desde mi presente, ahincado en mi presente. Creo que es el mejor punto de apoyo. Todo es relativo también en el terreno de la crítica literaria, estamos produciendo objetos cuya vigencia es a veces muy breve, eso es lo terrible de nuestra tarea. Alguien que se dedica a una práctica artística puede pensar en una permanencia secular; si aspira a la eternidad, efectúa un acto de creencia religiosa, postula una concepción teológica. La vigencia artística puede sobrepasar la duración de un siglo. Pero la permanencia de la tarea intelectual, de la crítica literaria, es muy precaria.

—Es decir que usted no cree en una posible historia de la literatura.

SY: Sí, se puede hacer. Pero son recuperaciones. En general la historia literaria es una historia alemana, puede no tomar en cuenta lo estéticamente decisivo. Se puede historiar cualquier cosa; la vestimenta también. Yo creo que para dotar la crítica de cierta permanencia, la única posibilidad es literaturizarla. La literatura posee una permanencia mayor. Me digo que si literaturizo mi crítica la doto de un suplemento de duración, vaya a saber de cuánto.

—¿Qué poetas admira usted con los que no se siente afín?

SY: Pienso en la historia de una Enciclopedia Chilena. Tengo un amigo que se llama Miguel Rojas Mix, al que en determinado momento lo nombran algo así como interventor en una empresa que se había constituido en torno de una famosa Enciclopedia Chilena. Era la enciclopedia del saber total, pero chileno. Entonces se había comprado todo el papel necesario, era una acumulación enorme de papel. No se sabía exactamente cuáles iban a ser los límites, habían cantidades de papel. Se pagaba a los redactores por palabra. Los artículos eran por ejemplo “El cáncer en Chile”, “El cultivo de la rosa en Chile”, etcétera. Cuando estaban los artículos ya redactados, se encontraron muchos donde era tan larga la enumeración de lo que había como de lo que no había. En un artículo sobre un animal, supongamos, “El cóndor en Chile”, decía “hay cóndores pero en cambio no hay camellos, canguros...”, recurso para alargarlo, por exclusión. Hay deidades literarias con las cuales no comulgo, hay montones de deidades literarias con las cuales no comulgo.

—Por ejemplo, un poeta que es muy cuidadoso de la forma, como Carlos Germán Belli...

SY: A mí me interesa Belli. Me interesa mucho porque practica una sabrosa reescritura, porque opera sobre la base del pastiche. Creo que es un campo operativo limitado el de él —a lo mejor son limitados todos los nuestros—, pero que es, por sus resultados en manos de Belli, sumamente interesante. Hay una intersección irónica, una confluencia que es factor de enrarecimiento enriquecedor: la enunciación del Siglo de Oro y la situación de un pobre burócrata, un limeño en los años 50.

—¿Cuál es su experiencia como lector de su poesía frente al público? ¿Hay una transformación que se produce al leer?

SY: Sí, esa es una experiencia para mí sumamente interesante. Depende de la frecuencia de la lectura, yo no leo con mucha frecuencia, nunca me puedo sentir un actor profesional. Quiero decir que cada lectura es concebida como una acción escénica. Esto es así; se puede pretender ignorar la condición teatral de la lectura ante un público, pero creo que todos los componentes de esa circunstancia lo incitan a uno a considerarlo como algo histriónico. Me parece que lo mejor es asumir esa teatralidad y aprovecharse de ella, considerar que es una especie de *performance*. La oralidad tiene sus limitaciones, es una comunicación más breve y fugaz, no se puede volver, no se puede releer, no hay esa posibilidad de interpretación minuciosa que permite el texto escrito, recorrido en toda dirección. Es unidireccional, obra esa cosa implacable que es el tiempo de lectura. Se puede dotar a esa comunicación, que tiene sus desventajas en relación con la lectura de los signos escritos, grafológica, de dimensiones suplementarias que contribuyan a una mejor comprensión del texto. No hay nada mejor que el propio autor para leer un texto, para que la lectura sea válida. La modulación, la respiración, el ritmo, la escanciación que imprime a su propia versión, a su propia lectura, son pautas importantes para la comprensión de un texto. No hay nada mejor que pensar en las monótonas lecturas públicas de Neruda y Borges como complemento a la lectura privada de sus textos. En general, a mí me gusta mucho oír el registro de voces de poetas. Algunas deparan sorpresas, como Unamuno, con una voz de tiple, de soprano. Yo imaginaba a Unamuno como una especie de león, una especie de Polifemo irascible parado frente a un peñasco ante un mar bravío y resulta que tenía una voz aguda, desagradable. Nunca he hecho dos

lecturas iguales. Eso es lo incitativo. Tratar de introducir una fluencia sincopada, de incorporar la polifonía real.

—*Como con la traducción simultánea...*

SY: Claro, esas son opciones factibles, ¿por qué desdeñarlas? Son posibilidades específicamente estéticas.

—*Me quedó rondando su proyecto de reescribir la Divina Comedia. ¿Por qué la Divina Comedia?*

SY: Porque tengo una admiración ilimitada por ese texto. Fue concebido como texto total en relación con una época que le permitía a Dante esa *imago mundi*; aspirar a escribir una totalidad cosmológica era no sólo lícito, porque la noción de licitud e ilicitud en literatura es un poco extemporánea, sino que ese proyecto, que nacía de esa cultura como manifestación cabal, plena, trascendental al máximo, tenía una pertinencia extraordinaria. Yo añoro, porque en una época de mutilación, de carencia, de desdoblamiento, de horizontes bloqueados, de incertidumbres y de intuiciones oscuras, que tiran hacia abajo, añoro un proyecto así, con el cual uno se embarca de por vida.

—*¿Usted cree que se ha producido un cambio que permita que estos bloqueos, que estos obstáculos, estas alambradas culturales como las llama Cortázar, se estén levantando?*

SY: Puede ser. Creo que el nuestro todavía sigue siendo un siglo catastrófico. Pueden haber cambios, sin duda, se vislumbran posibilidades de paz y equilibrio internacionales. Parece ésta una perspectiva inmediata, y puede promover tal vez un cambio de visión. Pero la visión no está solamente ligada a la coyuntura histórica, sino también a un horizonte epistemológico, a la fisión del átomo y a una concepción de la materia, del tiempo y del espacio. Es muy difícil volver a la armonía edénica.