

EL HILO INVISIBLE DE LA PALABRA ENTREVISTA A MERCEDES ROFFÉ

Augusto Munaro*

Con varios de sus libros traducidos al italiano, inglés y francés, Mercedes Roffé es una de las voces esenciales de la poesía latinoamericana de los últimos treinta años. Su propuesta lírica articula una estrategia precisa y personal. Desde su mítico *El tapiz* (1983), *Cámara baja* (1987), *Canto errante* (2002) o más recientemente, *La ópera fantasma* (2005) y *Las linternas flotantes* (2009) son claros ejemplos de una constante indagación por el lenguaje. En ese sentido, su obra se explaya para ahondar sobre la urgencia que el contexto histórico exige, sin olvidar cuestionar siempre sus oscuros vínculos con la realidad. La poesía como espacio autónomo.

Roffé, quien reside en los Estados Unidos desde 1985, ha recibido entre otras distinciones una beca de la Fundación John Simon Guggenheim. Desde 1998 dirige el sello Ediciones Pen Press, el cual ha publicado acreditadas traducciones de poetas tan disímiles como Hélène Dorion, Haroldo de Campos, Lorand Gaspar, Anne Waldman, Attilio Bertolucci, entre muchos otros. Aquí, una entrevista exclusiva para *Gramma*, en la que habla sobre su trayectoria, que supera los 40 años.

— Su segundo libro resulta ser, sin lugar a dudas, uno de los más originales de su primera etapa. Me refiero a *El tapiz*, poemario que se editó en el fugaz aunque esencial sello dirigido por Fogwill: Ediciones Tierra Baldía, editorial que contaba con poetas particularmente transgresores como Osvaldo Lamborghini y Néstor Perlongher.

— Es verdad. Recordar el apoyo de Fogwill en esos años es algo que siempre me llena de alegría. Incluso, antes que *El tapiz*, él había aceptado publicar en Tierra Baldía otro libro mío titulado entonces *La sagrada familia*, que finalmente no saldría a la luz hasta 20 años más tarde, con el título de *Canto errante*. Creo que poco después le di a leer *El tapiz*, firmado por Ferdinand Oziel. Recuerdo que, ni bien me dijo que le había gustado (aun cuando estoy segura de que él no utilizó esa expresión), me preguntó — con una

* Periodista egresado de la Universidad del Salvador. Colaborador de los diarios argentinos *El Día*, *Página/12*, *Clarín*, *La Gaceta de Tucumán*, *Los Andes*, *El Litoral*, *La Capital*, entre otros. Correo electrónico: augusthxx@yahoo.com.ar.

Gramma, XXV, 53 (2014), pp. 193-214.

© Universidad del Salvador. Facultad de Filosofía y Letras. Área de Letras del Instituto de Investigaciones de Filosofía y Letras. ISSN 1850-0161.

cautela absolutamente impropia del Fogwill que todos conocíamos— si Ferdinand Oziel *de verdad* había existido. Era obvio que Fogwill había entendido perfectamente el juego del autor apócrifo; pero el mero hecho de que quisiera confirmarlo fue para mí la mayor prueba de que el libro lograba en exceso el efecto que me había propuesto. Esa pregunta de Fogwill fue una especie de consagración. Tiempo después apareció *El tapiz* en su bellísima editorial, Tierra Baldía, solo que, como se suponía que Ferdinand Oziel, el autor de *El tapiz*, era un pintor argelino muerto en 1901, no podía entrar en una colección de poetas argentinos como Lamborghini, Perlongher y el mismo Fogwill. De modo que creamos una colección especial, de «traducciones»: la colección Corydon, donde anunciamos, entre otros títulos, la traducción de Amalia Sato del *Libro de la almohada*—una traducción que no vería la luz hasta el 2001, cuando Adriana Hidalgo publicó la versión completa del libro de Sei Shonagon en traducción de Amalia—. Es infinita la cantidad de juegos y complicidades que suscitó *El tapiz* —al punto de que salieran reseñas continuando el equívoco de la autoría y hasta saludando a Oziel como un nuevo Proust (!)—. Así que pienso que no es tanto que *El tapiz* haya sido, como me decía, una de las obras más originales de mi primera etapa. Es que, en cierto modo, fue una especie de performance colectiva que se extendió desde los últimos años de la Dictadura hasta la reinstauración de la democracia. Los primeros fragmentos de *El tapiz* habían surgido en 1978, pero el libro se publicó recién a fines de 1983 y en realidad fue en los últimos dos o tres años, al regresar yo de España, que la figura de Oziel empezó a cobrar vida —por decirlo así—. Así que la presentación, a fines del 83, no fue realmente la presentación de un libro, sino una de las primeras fiestas de ese momento en que se empezaba a perfilar una salida democrática. Unos meses antes habría sido impensable una celebración así, con casi toda la comunidad poética re-unida, como después de un largo compás de espera.

—**¿Pero por qué razón el libro fue publicado bajo el heterónimo de Ferdinand Oziel?**

—Como te decía, los primeros fragmentos de *El tapiz* surgieron en algún momento de 1978. Por varias noches, me sentaba frente a mi máquina de escribir Lettera color verde agua y dejaba que el texto se desarrollara como por sí solo. Cuando, al tiempo, volví sobre lo escrito, me di cuenta, o pensé, que esa voz no era la voz de una persona escribiendo en la Argentina de 1978. No me refiero específicamente a la Argentina bajo la dictadura. Me refiero a que no era la voz de ninguna persona escribiendo en ningún país, a fines del siglo XX. Era una voz, una estética más antigua, que en cierto modo me resultaba perfectamente fechable y geográficamente ubicable cerca de Alma Tadema, de Aubrey Beardsley, de los decadentes del fin de siglo XIX francés. Así empezó a revelarse no solo el nombre del «verdadero» autor de *El tapiz*, sino también la segunda parte del libro: el postfacio, con la biografía y un estudio crítico de la obra del pintor judío argelino Ferdinand Oziel (Orán, 1876-Poitiers, 1901). Los autores que cultivaron el recurso del manuscrito encontrado (desde el *Quijote*—de Cide Hamete Benengeli—, *San Manuel Bueno, mártir*, o *La familia de Pascual Duarte*, hasta un par de libros de autores argen-

tinios que aparecieron algo después de *El tapiz* repitiendo el recurso) cuidaron bien de que se supiera que era una estratagema, que su condición de autores no se viera afectada por una ficción que empezaba solo una vez que el lector abriera el libro. Una cosa era su incontestable condición de autores; otra era la estratagema, el tópico del manuscrito encontrado, perfectamente legítimo y reconocido dentro de la institución literaria. A mí no fue eso lo que me interesó hacer. Con el desarrollo de *El tapiz*, con el camino que el libro iba tomando por sí mismo, hasta el punto de dar nacimiento a su propio autor, yo iba aprendiendo mucho, muchas áreas de la institución literaria se me iban revelando, muchas convenciones se me iban develando en toda su vacuidad. Y, entre esas convenciones, la que se me impuso fue la del autor como nombre de tapa. Es decir, esa especie de ceguera que producen las convenciones: si ves en la tapa de un libro, preferentemente en la parte superior, el nombre de una persona, esa persona existe, es el autor del libro. Cualquier frase que venga después, en la tapa, aun si incluye un nombre de persona, es el título. Un dibujito en la parte —por lo general— inferior de esa misma tapa es el nombre de la editorial, etc., etc., etc. Lo que estaba en juego era un haz de indicios que configuraban un criterio de autoridad basado por completo en el aire, ya que nada de lo que esos indicios señalaban tenía por qué tener un referente real. De modo que mi nombre quedó en esa categoría ambigua que es —dentro del mismo sistema de convenciones— la de persona «al cuidado de» la edición del libro —algo aun **más ambiguo tratándose de una (supuesta) traducción de un original francés (argelino) cuyo traductor nunca se mencionaba—**. **La primera sorpresa se produjo cuando, poco después de la presentación, recibimos una tarjeta de la SADE agradeciéndole «al Sr. Ferdinand Oziel el envío de su libro»**. Con el tiempo, el éxito del equívoco se fue comprobando de modos mucho más sutiles. Y hoy mismo, si alguien busca en los catálogos de la Biblioteca del Congreso, de Washington D.C., o en la Biblioteca Nacional de Australia, en Canberra, encontrará *El tapiz* consignado bajo el nombre de su autor: Ferdinand Oziel (1876-1901).

—**Parece una *boutade* borgeana...**

—Totalmente. Por entonces, a pocos se les escapó la relación Ferdinand Oziel-Pierre Menard. ¡Algunos hasta llegaron a insinuar que habían sido amantes! Algo que —como te imaginarás— nunca me importó desmentir.

—**Ferdinand Oziel, según el postfacio del libro, era pintor de profesión. ¿Sintió que creando este personaje podría cuestionar la plasticidad de las palabras desde otra perspectiva menos fónica?**

—Creo que en *El tapiz* la plasticidad que se pone a prueba es la de la oración. La de la sintaxis. Es casi como una exploración de hasta dónde se puede desarrollar la oración (al menos en español y en francés —la lengua supuestamente original de *El tapiz*—) y seguir manteniendo el sentido. Obviamente, muchos autores antes habían jugado con la idea de una oración abierta, fluida, como el fluir de la conciencia, etc. Pero ese no era mi propósito. Mi indagación pasaba por la idea misma de oración como estructura

con un principio y un fin, con una puntuación estrictamente canónica, que redundara en la exactitud más que en la ambigüedad o multiplicidad de sentidos. De qué modo mantenerse dentro de una estructura y desarrollarla al extremo sin que pierda el sentido y, más importante todavía, sin que se pierdan los matices de los distintos sectores —las estructuras menores que la componen—. Esa recuerdo que fue una de las áreas de exploración y de goce estético, al menos para mí, mientras estaba escribiendo esas páginas. En otro nivel, la plasticidad de la palabra también era crucial. Cada palabra —o más bien, ciertas palabras en el devenir del discurso— debía sentirse como una gema perfectamente incrustada, engarzada, en esa materia igualmente noble que era la frase. Y luego, claro, en el nivel de lo representado, se trataba de reproducir jirones de un tapiz. Y en este estadio hay que reconocer que la *écfrasis* pareciera llevar por sí sola a un nivel, a un grado de plasticidad que textos de otros subgéneros no tienen —o no necesariamente tienen—. Es como si la *écfrasis* misma llevara a un cincelado de la frase que parecería serle propio, o al menos habitual. Igual, el postfacio introduce una ironía cuando dice que los textos reunidos como *El tapiz* probablemente no fueran más que unos apuntes tomados por el pintor para desarrollar después de manera gráfica. Es como el final de *San Julián el hospitalario*, cuando Flaubert cierra su texto impresionantemente complejo y bello diciendo: «esto más o menos representaba el vitral de la iglesia de...», negando en la última frase el extremo grado de literariedad que hace de ese relato un texto único. Es la materialidad específicamente literaria lo que esas frases fingen negar.

—El libro está escrito en prosa y en forma «cercenada». ¿Fue elaborado así para agudizar el irracionalismo radical de su discurso?

—No. Como te comentaba, el libro se escribió durante la Dictadura militar. La escritura aparece cercenada como doble alusión: a la censura y al cercenamiento de los cuerpos. En esa época, si entrabas a las oficinas de una revista o de un diario, lo que veías eran fotos con ciertas partes cruzadas por una bandita negra. La tapa de *El tapiz* reproduce ese gesto de censura: «el tapiz» es un cuadro de Rubens en el que los senos y otras zonas pudendas de los personajes aparecen atravesados por la bandita negra de la censura. Tampoco los cortes del texto aparecen en lugares arbitrarios. Aparecen precisamente allí donde la escena podría interpretarse de maneras diametralmente opuestas, dependiendo de cómo siguiera el texto de no haber sido censurado. O sea la censura produce sentido, o lo suspende, o lo pervierte. Cada corte es, pues, una herida en el cuerpo del poema, una desgarradura, un cercenamiento. En otro orden, los cortes que el prólogo explica que se deben a la censura ejercida sobre la edición francesa de 1910 se representan con puntos suspensivos entre paréntesis. O sea que, a otro nivel, lo que continúa es el cuestionamiento de las convenciones de la institución literaria. Son los puntos suspensivos que «enaltecen» con su rigor las ediciones de las obras de Hesíodo, o Safo, o los presocráticos... Son esa doble marca de autoridad: la de la antigüedad de la obra y la de la erudición del filólogo —el iniciado cuyo saber la pone al alcance de los legos—.

—En él hay una sensibilidad voluptuosa en el uso de las palabras, un sensualismo que mezcla elementos visuales y táctiles. Lo que generalmente, en cualquier texto, figura de trasfondo como detalle circunstancial —casi banal—, en *El tapiz* cobra absoluta relevancia, pasando a un primerísimo plano transformado en extraña (trabajadísima) artificialidad. ¿Cómo surgió la necesidad de plantear esa alucinada mirada interior?

—Creo que es, precisamente, parte de la estética decadente y, más aun, de la estética simbolista. En el contexto de una estética realista, el detalle es lo extra, lo superfluo, es lo banal que «adorna» la cosa real, concreta. En el contexto de una estética simbolista, el detalle confluye en la configuración del símbolo, el detalle es parte del símbolo, su materia constitutiva. Por eso tiene una relevancia que, en otro contexto, no tiene. *La Quimera* o el *Orfeo* de Gustave Moreau no están «adornados»: son eso, esa «proliferación» —digamos— es su esencia. Como tampoco los personajes de Puvis de Chavannes están «desnudos»: son eso, ese despojamiento es su esencia.

—**Resulta inobjetable: la pintura tiene cierta implicancia en su obra.**

—Mucha, a decir verdad. Aunque no en todos los libros aparezca de manera igualmente clara, en algunos la pintura se vuelve un motivo central. Lo es en *El tapiz* y lo será después en *La ópera fantasma*, donde hay toda una sección, «Teoría de los colores», de poemas elaborados a partir de obras visuales.

—**Con frecuencia acude a mecanismos como la sinestesia para sugerir ciertos efectos estéticos determinados. ¿Por qué tiende a combinar sentidos diferentes?**

—En *El tapiz*, particularmente, el cruce de imágenes sensoriales tiene que ver con un querer mantener siempre vivos los distintos niveles de representación: por un lado, están, claro está, todos los sentidos asociados a las escenas bordadas en esos jirones de tela. Por otro, está el hecho de que ese tapiz se borda con resto de flores y otras materias orgánicas, las cuales de por sí tienen su propia carga de efectos sensoriales. El juego entre los dos niveles de representación creo que contribuyó a estar siempre alerta a todo lo que se estaba conjugando en cada escena, a nivel sensorial. Por el contrario, la contraposición entre esos dos niveles de representación —el que da cuenta del «marco» del tapiz, la monja bordando sus propios hábitos (polisemias aparte), y el que da cuenta de lo que se borda en cada tramo— me obligó, en cierto momento, a hacer una rigurosa selección de lo escrito hasta entonces. Esa reducción pasó por una rigurosa reconsideración del devenir temporal, es decir, que, si bien en el nivel del marco era absolutamente aceptable y necesario que hubiera un transcurso temporal, incluso un levisimo esbozo de relato, en las escenas bordadas no era posible que el transcurso del tiempo tuviera un estatuto similar. Es decir, habría podido tenerlo dentro de una estética quattrocentista, pero no en el contexto de una estética finisecular —y menos aun desde nuestra propia experiencia de lectura de una propuesta plástica en tanto que hijos de nuestra propia época—. De modo que no hubo Puertas de Paraíso en *El tapiz*. Una vez que lo vi, me sentí impelida a someter todo el trabajo a un verosímil o, al menos, a un tipo de lectura de la imagen que no podía

ser otro que el de mi época. Pero fuera de esa experiencia, fijese que nunca habría dicho que en mi poesía hubiera una mayor confluencia de imágenes que en la del común de mis pares. Especialmente porque nunca estuve de acuerdo en asociar la poesía a las imágenes. Creo, sí, que la poesía es un discurso particularmente denso en *figuras* retóricas; no en imágenes específicamente sensoriales, que son una ínfima parte del amplísimo abanico de recursos de los que la poesía hace uso.

—¿Qué significó para usted el pintor bordelés Odilon Redon en la elaboración de su poética?

—La obra de Odilon Redon fue un descubrimiento muy temprano en mi vida. Sin embargo, puedo pensar en décadas enteras en que no podría decir que sintiera la presencia de Redon como algo cercano, vivo, presente, que me acompañara. Tal vez por eso hablaría más bien de un reencuentro, que se produce poco antes de escribir *La ópera...*, probablemente oficiado por la lectura de *Journal d'un artiste*, en el que Redon no solo recuerda paso por paso su formación, sino en el que, de algún modo, resume su poética, su concepción del arte, y su *modus operandi*. Allí él dice que toda su formación inicial fue lo que le permitió llegar a lo invisible a partir de lo visible. Es decir, hacer presente lo invisible confiriéndole ciertos estatutos «formales», anatómicos, solo comprobables en lo visible, en lo real cotidiano. Por eso podría decir que más que oficiar de base para la elaboración de mi poética, lo que sucedió fue una especie de reencuentro de un alma afín cuando cierta forma de mi propia poética ya estaba lo suficientemente consolidada para poder encontrar en Redon no tanto un maestro, como un antecedente. Redon aparecía en el cruce de varias estéticas que a mí me interesaban especialmente, desde los prerafaelistas a los nabis, los simbolistas y hasta un primer expresionismo. También se dieron varias coincidencias que me permitieron ir acercándome más y más a las obras de esa época, incluida la de Redon. En el 2000, el Guggenheim traería la exposición *1900*. Y a mediados del 2001, el Metropolitan Museum montó la muestra de los nabis, *Beyond the Easel*. Si bien es cierto que, cuando esas obras llegaron a Nueva York, mis poemas ya estaban escritos. Lo sé porque recuerdo estar viendo los cuadros pensando en los poemas y, en algunos casos, reprochándole a la edición Flammarion que les hubiese conferido a algunas de sus reproducciones una luminosidad, un resplandor, al que el poema aludía, difícil encontrar en el cuadro original. O, pienso ahora, era como si el cuadro se hubiera oscurecido y el poema hubiera estado ahí para recobrar la luz que tal vez había tenido en sus primeras horas de vida. Y luego, la Beca Guggenheim, que obtuve en el 2001, y un viaje a la Bienal de Poesía de Lieja, en que participé en el 2003, me procuraron dos brevísimas estadías en París, que a su vez me permitieron pasar bastante tiempo en el Musée d'Orsay y en el Museo Gustave Moreau. Y en el 2005, el MOMA trae la muestra *Beyond the Visible: The Art of Odilon Redon*. Fue muy gracioso porque en el *New York Times* salió una reseña de la muestra diciendo que, si bien era la muestra más grande del artista que había llegado a Nueva York hasta la fecha, comparada con la obra de Barnett

Newman, la obra de Redon era realmente pequeña, ya que toda la muestra del MOMA —decía el crítico— bien podía caber en un cajón. Creo que esa nota fue algo como un hito histórico para mí. Algo que me confrontó con una vulgaridad muy extrema. Y nada menos que viniendo de un periódico capaz de movilizar cientos de miles de personas a ver una muestra o a consagrar a un autor. O, lo que es aun peor, a tener tal o cual percepción de un país, o de un momento histórico. Bueno, en fin, nada que no supiéramos. Pero no sé por qué, esa mirada tan burda sobre Redon me afectó muchísimo.

—¿Y luego?

—En algún momento del 2005, cuando me encontraba traduciendo el *Journal d'un artiste*, di con la primera edición en francés de unos relatos de Odilon Redon que acababan de publicarse en Gran Bretaña, en una colección de ediciones académicas. La pido, la leo, y enseguida interrumpo la traducción del *Journal*. De acuerdo con mis editores de Bajo la luna, para quienes preparaba el *Diario*, paso a internarme en la traducción de esos relatos y, más profundamente, en toda bibliografía que pudiera acercarme a la vida y la mentalidad de este hombre. Y yo creo que, entre tantos proyectos que empiezo y a veces no termino, lo que más me mantuvo unida a la traducción de Redon fue no solo ir develando los principios que sostenían su obra, sino ir descubriendo la vida cotidiana de una buena persona, de un tipo leal, que tuvo que luchar contra los prejuicios pueblerinos y familiares que lo rodearon hasta muy entrado en la adultez, en que parecería que logra sacarse de encima toda esa lacra, como quien se quita de los hombros un abrigo oscuro, pesado y asfixiante. Es el momento en que su obra pasa del carboncillo al color.

—Sin lugar a duda, la obra de un consumado simbolista. Específicamente, y sin desear adscribirla a ningún movimiento, ¿cuál es su relación con el simbolismo? ¿Se identifica con algunos de sus preceptos teóricos?

—Sí, sin duda. Y la verdad es que no me molestaría nada esa adscripción. Creo que incluso podría trazarse una línea en la poesía hispanoamericana de los últimos treinta o cuarenta años, que uniría algunas voces igualmente afines a esa estética, aunque nunca se lo hayan propuesto de una manera consciente, o programática. Lo que sucede es que, al igual que en mi caso, no toda la trayectoria de un poeta o de un artista se adscribe a los mismos postulados con la misma intensidad una vez que ya se ha pasado veinte o treinta años de práctica, de construcción de una obra. En mi caso, por ejemplo, el grado de adscripción al simbolismo (o a un neo-simbolismo, si se quiere), de un libro como *Cámara baja* o *La noche y las palabras*, no puede compararse al que se alcanza en *Canto errante*, o *La ópera...*, o incluso *Las linternas flotantes*. Del mismo modo, diría que ciertos sectores de la obra de Raúl Zurita o de Marina Arrate, o de Patricia Guzmán o de María Auxiliadora Álvarez, del primer Diego Jesús Jiménez o de Juan Carlos Mestre denotan una concepción del símbolo en la línea en que lo entendieron Mallarmé (quizás más en sus escritos teóricos que en su poesía), Redon, Verhaeren, Carlos Schwabe, Delville... En este sentido, creo que los principios se pueden reducir a unos lineamientos muy básicos,

muy amplios, similares a aquel «por lo visible a lo invisible» que postuló Redon. A la vez, la frase podría muy bien invertirse, ya que aquí lo invisible no significa lo irreal, lo inexistente, sino lo real en el sentido de *la realidad última*, de lo no-contingente. De modo que «por lo visible a lo invisible» significa también «por el cuidado de la forma a la trascendencia del sentido».

—Desde el punto de vista poético, ¿el simbolismo es únicamente un modo de manifestarse en oposición a la descripción objetiva?

—Una descripción objetiva bien puede estar al servicio de una concepción simbolista; basta con que el objeto que se describe tenga su referente en un área ética o emocional o ideológica y no quede aferrado a su modelo inmediato, material. Por eso decía antes que el detalle que constituye el símbolo es de otra índole que el detalle que adorna las cosas en las estéticas realistas. En un caso y otro, el detalle puede estar ahí, puede ser el mismo incluso; pero su función es otra.

—Creo notar que en su poética hay un mayor énfasis en el poder evocador de la palabra que en su efecto comunicativo.

—Lo que pasa es que el poder evocador de una palabra es su fuerza comunicativa. No se oponen. Se comunica por medio de la evocación. Lo cual quiere decir que lo que se comunica no es lineal, no es unívoco, no está autoritariamente impuesto desde el emisor, porque en última instancia el emisor tampoco se siente dueño del sentido. Es como si lo que se comunicara fuera una evocación, que se comparte, para que produzca en el otro —el lector, el espectador—el mismo grado de riqueza, de amplitud semántica, que tuvo en ese primer destinatario, el poeta, el pintor. Esa ambigüedad, esa amplitud, esa convivencia de matices es precisamente lo que caracteriza al símbolo moderno —tal como lo entendieron, a fines del XIX, las estéticas que estamos recordando aquí—en contraposición con el símbolo tradicional, unívoco, traducible, que es la base de la alegoría y de la actitud didáctica en general. El pintor, el poeta, el músico simbolista comparte una visión (un vehículo estético) que es también una duda (una pluralidad de sentidos posibles). La sorpresa es compartida, la evocación no se aplana, no se mata, no se clausura, sino que se la trata de transmitir lo más cercanamente posible a como se la recibió: como una vibración y como enigma.

—¿Cuál es la implicancia que juegan los sueños, lo espiritual y en especial lo imaginativo en su estética? ¿De qué modo estructuran su poesía?

—Probablemente sea un error mío, pero para mí la imaginación incumbe al área de la ficción, de la narrativa. Jamás pensaría que la poesía tiene nada que ver con la imaginación, por ejemplo. Tampoco creo que la música se beneficie de lo imaginativo. Sí una puesta en escena, o el argumento de una ópera o un drama. Y sin duda la pintura. Pero me cuesta relacionar la poesía con la imaginación. Seguramente sí la poesía épica. Pero no la lírica. Tal como yo la entiendo, la lírica me parece tan poco tributaria de la ficción como de la autobiografía. En cuanto a los sueños, es un área en la que siempre me intereso. Mantengo,

esporádicamente, un diario de sueños. E incluso he recibido una beca para desarrollar un proyecto sobre la base de relatos oníricos, propios y ajenos. También creo que he leído todo lo habido y por haber acerca de los sueños (excepto los diccionarios, claro). Aun así, tengo que admitir que a mi poesía los sueños han entrado de una manera muy discreta: alguna situación fugaz, alguna frase hipnagógica. Pero no mucho más. En cambio, lo espiritual lo es todo. Quiero decir, incluye lo anterior, pero también incluye la historia, la sensibilidad, los sentimientos, la memoria, la ideología... Todo lo que hace al ser humano como tal.

—Cuatro años después de publicar *El tapiz*, en 1987, publicó *Cámara baja*, libro que recurre a las formas dialogales. También late en sus páginas un tono religioso. Asimismo, como observa Mirta Rosenberg en el prólogo a la segunda edición, en su libro hay cabida para ciertas rimas infantiles y el absorber ciertas frases hechas, aquellas que flotan en el inconsciente colectivo. ¿Cómo logra ese vínculo entre registros tan diversos y el mantener (con sus miradas y sonidos) un equilibrado sentido lírico?

—Es probable que ese efecto de equilibrio nazca de la convicción de que no hay palabras o frases poéticas y palabras o frases que no lo sean. Es algo parecido a lo que hablábamos con respecto a la descripción del objeto material o la inclusión del detalle. Todo depende en función de qué esté cada cosa. Esa estética de convivencia, de mixtura, ese discurso dialógico, tan típico de *Cámara baja*—en el que entraban tanto restos de San Juan de la Cruz o de Quevedo, como de Violette Leduc o Djuna Barnes, además de giros coloquiales y huellas de conversaciones—, va a continuar en otros libros míos. En el primer poema de *La noche y las palabras*, por ejemplo, se habla del «ángel caído / del catre». Una frase hecha de raigambre religiosa («el ángel caído») se entrelaza con una frase popular muy específicamente argentina, o quizás porteña. La misma frase podría resultar baja o chocante en otro contexto; pero el contexto, el ritmo con que se enlaza a las otras palabras, la direccionalidad del sentido, hacen que aquí no lo sean. Creo que lo que lo unifica es una especie de intencionalidad general del discurso. O tal vez, algo que mejor llamaría una «tensionalidad» **general: una tensión, una tonalidad, una dominante de sentido, si se quiere, que no se niega a abarcar más de un registro de habla, más de un nivel de lengua.**

—¿Cree que *Cámara baja* inició una nueva fase en su poética?

—En cierto sentido creo que cada libro mío inicia una poética distinta. Pero es cierto también que algunos libros están más unidos entre sí que otros. Por ejemplo, *Cámara baja* y *La noche y las palabras*, o *Canto errante* y *Memorial de agravios*—a pesar de mediar más de veinte años entre la composición de uno y otro— son libros que, por lo general, pienso como haciendo *pendant*, como cercanos. Pero claro, si pensamos que el libro publicado inmediatamente antes de *Cámara baja* es *El tapiz*, sería difícil negar que *Cámara baja* inicia otra estética.

—Buena parte de *La noche y las palabras* está articulado por un epígrafe de algún poeta (Eugenio Montale, Enrique Molina, William Carlos Williams, por ejemplo)

seguido por un texto en prosa de su autoría, producto de esa cita. Esta arquitectura revela un procedimiento; un modo de leer y, a su vez, de regenerar la poesía. ¿Cómo y por qué acudió a esa elección dialéctica?

—El procedimiento de concebir un poema como desarrollo de una cita, de un epígrafe, siempre me atrajo. Sin embargo, es algo que, en la práctica, por lo general, no me resulta. El modo de composición de *La noche y las palabras* no siguió precisamente ese camino, sino otro, mucho más frecuente en mí, que es —como le comentaba en el caso de Redon— encontrar poetas, artistas, frases u obras afines luego de la composición del poema —o, como en el caso de los simbolistas y los nabis, después de la elaboración de una poética—. *La noche y las palabras* tiene tres partes, y cada una dialoga —se podría decir—o tiende en direcciones distintas. Los tres preludios que inician el libro, creo que tienen aún mucho de la poética de *Cámara baja* —la inclusión de distintos registros, que usted señalaba, la apropiación y reelaboración de citas, los motivos propios de un discurso oscuramente «enamorado», como diría Barthes—. En la segunda parte, «Motivos para escribir», se dialoga, creo que por primera vez en mi obra, directamente con una obra musical, de la que la sección toma el título: *Motives for Writing*, de Win Mertens. Allí es también donde aparecen esos epígrafes que comentabas, ubicados siempre en página par, como una síntesis o un contrapunto del poema que le sigue. Y a la última parte, sobre todo al último poema, la veo como inaugurando ya el desmoronamiento de un mundo y de una fe en la palabra, lo que se desarrollará por completo en el libro que le sigue, *Memorial de agravios*. Esas son las tres secciones del libro, cada una relacionándose con distintos sectores de mi obra —ya escrita por entonces o aún por escribirse—o de otros, incluso de otros lenguajes, como la música. Pero mientras la música de Win Mertens fue, sin duda, un punto de partida para los poemas de esa sección, los epígrafes vinieron a posteriori, cuando los poemas ya estaban escritos y el libro todo tenía ya su propia tonalidad. Ahí los epígrafes llegaron para subrayar algún punto del poema, para añadir un matiz, para ampliar su caja de resonancia y, claro está, para contrarrestar esa peligrosa tendencia de cierto tipo de lectura a consolidar un *yo* a partir del poema. Para diluir ese esbozo de *yo* en otros, con otros.

—Con *La noche y las palabras* vuelve —aun con mayor insistencia— el modo de incluir varias lenguas en un mismo poema. ¿Cuánto tiene que ver esta tendencia con su experiencia de poeta nómada?

—Creo que se trata más bien de lenguas literarias, lenguas apropiadas en experiencias más bien sedentarias, como son las lecturas, los estudios. En ese sentido, creo que se podría hablar de una poeta nómada en tanto la educación que recibíamos, en Buenos Aires, en la época en que yo estudié, era muy amplia: literatura argentina, latinoamericana, española, otras dos en idiomas extranjeros (en mi caso, inglesa y francesa), tres cursos de griego y cinco de latín... En fin, la verdad es que, antes de subir al primer avión, ya habíamos recorrido mucho mundo, en lo que a literatura se refiere. En mi caso, muchas más

complicidades vienen de mis lecturas que de viajes o permanencias en otras lenguas. Pero claro, podría hablarse de un nomadismo cultural y, en ese caso, claro que me reconocería como poeta nómade.

— **El miedo, la ausencia y el dolor adquieren una presencia ineludible en este libro. Estados que entretujan la voz crispada, poblada de símbolos oscuros. ¿Qué connotación tiene la noche en su obra lírica?**

— Obviamente, en muchos contextos la oscuridad y la noche suelen tener una enorme carga negativa. En mi obra, en general, creo que la noche asume connotaciones muy distintas, según el contexto. Fíjate que en el último poema de ese libro, «La noche y las palabras», la noche se presenta como un símbolo bicéfalo. Por un lado, y desde las primeras líneas, se reconoce como el lugar, el espacio, del falseamiento de la palabra, del vaciamiento moral de toda palabra a la que no acompaña, no respalda, la responsabilidad del sujeto que la emite. Sin embargo, cuando el poema está a punto de cerrarse, la noche reaparece pero ya como noche clara, como noche luminosa, como una noche cuya dignidad no se empaña por acción de la palabra hueca. La noche aparece como lo que está más allá de esa economía —por decir mezquina— de ciertas hablas. Así que ahí, en un mismo poema, ya tendríamos dos funciones muy distintas de esa palabra —«noche»—. Incluso es probable que, en el conjunto de mi obra, la noche aparezca más frecuentemente como símbolo de algo profundamente intenso y bueno y desalienador. Como la noche oscura del alma que, en definitiva, no es sino una noche luminosa. En relación con tu pregunta, fíjate que, precisamente, acabo de darle título a una antología de mi obra que saldrá en Monte Ávila en el 2012, y después de mucho pensar y repensar, el título que quedó fue *Mansión nocturna*.

— **¿Por qué?**

— La palabra «mansión» remite de alguna forma a la idea de un espacio lujoso no exento de misterio.

— **Como un hogar...**

— Sí, pero donde la historia, la memoria, los ecos, los fantasmas tienen su lugar a la par que los habitantes vivos, contemporáneos, que la transitan. Un poco a la manera de esa «mansión» a la que regresa Malte Laurids Brigge solo para encontrarse con los más silenciados fantasmas de su estirpe. Y «nocturna» porque es la noche la que ha dado lugar a lo mejor de mi poesía y de mis lecturas. Y además porque no deja de formar, con la palabra «mansión», algo así como un zeugma —aun cuando no lo sea exactamente—. Un zeugma en la medida en que una mansión, un edificio, una construcción cualquiera, no es ni nocturna ni diurna. Ese adjetivo está adscribiéndole al nombre algo que, definitivamente, es de otro orden, de otra naturaleza. Ese tipo de cruces me parece importante. Pero para volver a tu pregunta, la palabra «noche» puede tener tanto la carga habitual de privación, oscuridad, desolación, miedo... o, como se deriva de toda la tradición romántica, si se quiere, la connotación de ese cruce espacio-temporal donde el roce con lo

otro, la intuición de lo otro —de la otra orilla, diría Paz; de la otra ladera, diría Dámaso Alonso— se hace posible. En este sentido, la noche es el espacio propicio para la visión —la intuición—, en la que el silencio favorece la agudización de la capacidad auditiva y, con ella, el acercamiento a un ritmo, a una música, no-de-aquí, no contingente.

—**¿El ojo o el oído imperó a la hora de articular el enfoque para este poemario?**

—Yo creo que en mi trabajo siempre es el oído lo que impera. Más aun, creo que para escribir un poema es el oído lo que debe de imperar (y ya ves que no lo digo como preceptiva, sino como suposición). Por alguna razón asocio el ojo a la imaginación (aun los ojos interiores de los que hablan los místicos), esa imaginación que veo como causa eficiente de la narrativa de ficción, pero cuya función en la poesía lírica me cuesta dilucidar. Para mí la poesía no implica una relación con lo imaginario, sino con lo real, con lo único real, quiero decir, no con la realidad, sino con la realidad última. Pero esa realidad última no se hace presente sino como ritmo. Por eso digo que, si bien no en su totalidad pero sí en una proporción importante, el poema empieza como frase o, más bien, como un fraseo, aun si todavía las palabras no han venido. El ritmo aparece como una categoría, digamos, que quizás solo después se materialice en palabras, o quizás no. Esa es una búsqueda dolorosa. No la de la palabra «exacta» como podría darla un diccionario, sino la de la palabra que «caiga», que «encaje» exactamente en esa categoría, en ese patrón que en una primera instancia es ritmo puro, puro sonido. Con *El tapiz*, en cambio, no fue así. Creo que en muchos casos, en muchos fragmentos, la visión, la imagen plástica, la situación incluso, llegó a aparecer antes, si no al mismo tiempo, que la andadura de la frase.

—***Canto errante* tardó más de una década en ser editado. ¿Por qué esa demora?**

—Sé que estás tratando de ser discreto, pero tardó más de dos décadas en publicarse. Y creo que esa decisión fue una de las más lúcidas que tomé en mi vida. Escribí *Canto errante* un poco en Buenos Aires y todo el resto en Madrid, entre 1978 y 1979. Cuando volví a la Argentina, a los pocos meses, creo, o al año, Quique Fogwill aceptó el libro para publicarlo en Tierra Baldía. Y cuando ya teníamos hasta diseñada la tapa, con la inconsciencia y la lucidez que nos da tener 24 años, no encontré nada mejor que pedirle que no lo publicara. Y creo que fue el mejor movimiento que pude hacer. Lo que yo sentía era que ese libro saldría después de la publicación de un libro apócrifo —*El tapiz*—, o sea, un libro que no se había publicado con mi nombre. *Canto errante*—titulado entonces *La sagrada familia*—iba a ser el primer libro mío que se publicara en Buenos Aires —ya que el primero, titulado *Poemas*, se había publicado en Madrid—. La voz que más insiste en *Canto errante* está tan distante de mí como la voz que hablaba en *El tapiz*. Pero yo no le había creado a esa voz un caudal de existencia como le había creado, en el caso de *El tapiz*, en la persona de Ferdinand Oziel, y tampoco era mi interés ni era el caso hacerlo, ya que *El tapiz* había llegado en su experimentación tan lejos como podía llegar; el impulso que animaba *Canto errante* era completamente otro. O sea que, para decirlo burdamente, había un riesgo grande de que esa voz que hablaba en *La sagrada familia*

(ahora, *Canto errante*) se tomara lisa y llanamente como mía, como la voz de Mercedes Roffé, poeta joven argentina, amiga de los neorrománticos (lo cual era totalmente cierto), neorromántica ella misma, como bien prueba este libro (lo cual era completamente falso). Así que, ante ese riesgo, ante la posibilidad de que se asimilara la voz del poema a la voz del poeta —error en el que tan frecuentemente cae el discurso crítico—, decidí que el libro no se publicara. Y no se publicó, felizmente, hasta veinte años más tarde, cuando ya se habían publicado otros libros míos, desde otras voces, otras estéticas, es decir, en un contexto en el cual la voz que habla en *Canto errante* se sostiene como una construcción más, o como una «aparición» más si se quiere, pero en todo caso, en nada asimilable a una persona real, histórica, concreta.

—**Su obra lírica se transfigura en un espacio simbólico dinámico, que funciona como sistema asociativo, gracias a enumeraciones sinonímicas, y repeticiones semánticas y rítmicas (aliteraciones, rimas internas, etc.). El ritmo de este libro parece estar marcado por una respiración visual. ¿Hay otra densidad en las imágenes?**

—Es interesante que hables de «respiración visual» porque creo que la frase, atípica en sí misma, conjuga dos elementos que, desde mis primeros libros, yo veo muy unidos, que son el ritmo (la respiración) y el espacio (el diseño que crea el poema sobre la página). Ya desde *Cámara baja* se me hace consciente que el poema debe serle presentado al lector como una partitura musical, es decir, como una transcripción donde no solo las notas (la melodía) importan, sino también las figuras (el tiempo, la duración de esas notas) y, claro está, los silencios. El silencio. Fundamental en la poesía, tanto como la palabra. En esta línea es que elaboro un sistema en el que los espacios tienen un valor relativo, sirven como indicios para la medición de las pausas y, en conjunto, del ritmo, o mejor dicho, de los distintos ritmos que hacen al poema. Por eso me interesa marcar la diferencia entre mi concepto de musicalidad y el concepto de musicalidad en el marco de las formas fijas. En mi caso, lo que me interesa es la musicalidad que permite y que hace al verso libre, es decir, un ritmo imposible de repetir en dos poemas distintos, o en dos secciones de un mismo poema. De esa diversidad rítmica es que surge precisamente la musicalidad, la sonoridad que me interesa. Y para que no quede como algo inmanente, que solo el autor conozca, para que esa musicalidad se transmita, para que esa musicalidad sea decodificable por el lector, lo mínimo que se puede intentar es dar indicios de ella en la página misma, en el corazón del poema, porque de eso se trata: del poema mismo, de la esencia de cada poema en particular, del mismo modo en que son su esencia las palabras. En la época en que yo estaba trabajando en esta notación, la poeta inglesa Denise Levertov, radicada en los Estados Unidos, estaba investigando esa misma notación en ensayos como «On the Function of the Line» o «Technique and Tune-up», ambos de 1979. En Argentina, aun sin teorizar al respecto, creo que otros poetas sintieron más bien la tendencia a expresar esa irregularidad rítmica a través del encabalgamiento. Si bien es cierto que el encabalgamiento, repetido como recurso, vuelve a dar un ritmo casi regular, previsible, cierto

es también que, en todo caso, se trata de un ritmo más sincopado, más asmático o más ansiógeno, que el ritmo tradicionalmente regulado por el corte de verso. *Canto errante* fue escrito entre *El tapiz* y *Cámara baja*. De modo que sería correcto considerarlo mi primera experimentación en materia de la relación ritmo y espacio.

—La superficie visual en cualquier poema de este libro es absolutamente cambiante: zigzaguea. El tono general recuerda en cierta forma a *El cementerio marino*, mientras que el modo irregular de utilizar las mayúsculas, los puntos y las comas remite a los textos de E. E. Cummings.

—Como te decía, para mí, cada poema tiene su ritmo, irreplicable en otro poema. Por eso su diseño en la página resulta necesariamente distinto. A la vez, creo que en mi caso no tiene tanto que ver con la función de ruptura que tenían los cambios tipográficos para las vanguardias de principios del siglo xx. Para ellos, esas rupturas, al igual que la valorización del poema en prosa, tenían que ver con una voluntad de desembarazarse de lo que experimentaban como un corsé, que eran las preceptivas tradicionales, tanto gramaticales como específicamente poéticas. En mi caso no se trata ya de esa ruptura. Las rupturas que promovieron las vanguardias, cuando yo empiezo a escribir, ya están totalmente internalizadas en el poema —al menos en los poemas que me interesan, en los que leo y en los que estoy escribiendo por entonces—. De lo que se trata es de dar un segundo paso e intentar una codificación, una manera de transcribir ese nuevo sistema rítmico de modo que resulte comprensible también para otros. Una forma de notación que dé cuenta no solo de las palabras, sino también del ritmo particular que las palabras adquieren en el poema —un ritmo tan constitutivo del sentido como las palabras mismas: de allí las pausas, tan buenas transmisoras de la ironía, del doble mensaje, de la ambigüedad...—. En cuanto al tono general que asocia a *El cementerio marino*, creo entender por qué. *El cementerio marino* es una de las obras cumbres del simbolismo. Allí la asociación, el encadenamiento de una imagen fuerte tras otra va desarrollando un altísimo periplo en el que no faltan las alusiones a motivos culturales muy acendrados en la tradición europea. Es probable que algo similar pudiera decirse de *Canto errante*; aunque, a decir verdad, yo lo veo como un poema —en realidad, un solo poema— bastante más accesible que eso. De todos modos, el simbolismo, sin duda, está, y las imágenes, como señalás, es cierto que probablemente sean mucho más fuertes, más definidas —más sostenidas incluso— que en otros libros míos. Como le comentaba antes, fue un libro que empecé en Buenos Aires y terminé en España, a fines del 79 —sin contar los veinte años de decantación que sin duda lo beneficiaron tanto como la etapa más directamente creativa—. En esa época yo transitaba por un corpus de lecturas que, seguramente, deben de haber influido mucho más de lo que yo lograba advertir en ese momento. Entre esas lecturas estaba la traducción al español de todas las tragedias griegas. Pero también estaban Bataille y la voz oracular de Olga Orozco. De modo que creo que había muchas fuentes de las que derivar esa voz —que sí, llamaría profética— que resuena con frecuencia en *Canto errante*. Y cuando

digo profética hablo de un tono, claro está, independiente de cuánto esa proferición se fuera a acercar, finalmente, a la verdad histórica. Es la voz profética —pero no como la de los profetas bíblicos o la del oráculo délfico, sino más bien como la de Casandra, la desoída—. Creo que esa falta de autoridad (genérica, si se quiere) también está inscrita en el poema. Y tal vez sea esa falla, ese fracaso (fatal para todos) lo que mejor logre anclar todo el poema en el ámbito de la tragedia.

—Ese mismo año, en el 2002, usted publicó también *Memorial de agravios*. ¿Qué fue lo que alimentó la propuesta central de ese libro?

—«Memorial de agravios» es un término legal. Se refiere a un tipo de documento de origen feudal, que luego se usó en América durante la Colonia. De hecho, el documento más antiguo que se conserva del catalán es un memorial de agravios. Este tipo de memoriales se escribían para denunciar las crueldades o malversaciones del señor (durante el feudalismo) o de las autoridades en América (durante la Colonia). ¿Ante quién se denunciaban estos abusos? En la Edad Media, ante otro señor, más poderoso que el inmediato que había cometido el abuso. En la Colonia, ante el rey, la única autoridad por encima de sus representantes en el «Nuevo Mundo». Lo que me parece interesante es la fe en la jerarquía que implica este procedimiento, precisamente en el momento en que se está denunciando, cuestionando, la autoridad de su representante más inmediato. La cuestión es qué sucede si pensamos (o más bien, reconocemos) que el señor o el rey ante el cual se presenta la demanda es aun **más corrupto que el enviado que mandó a gobernar en su nombre un pequeño sector del territorio bajo su dominio. Todo esto se desarrolla en el «Prólogo en prosa» del libro, pero no literalmente en los poemas.**

—Los poemas constituyen el memorial propiamente dicho.

—Exacto, un memorial que se escribe ante la confrontación de que un mundo se cae, un mundo de jerarquías, de falsas jerarquías, donde parecería que, cuanto más alto se sube en el escalafón, más corrupción se alcanza. Donde lo que se devela es cuánto esfuerzo, cuánta estructura, cuánto andamio, cuántos recursos, materiales y no materiales, destinan algunas sociedades, o algunos sectores de algunas sociedades, a sostener, a pergeñar la fachada «legal» de un sistema que es pura engañifa, pura corrupción. Togada y ciega si se quiere, pero engañifa y corrupción al fin. Creo que la conciencia de ese desmoronamiento empieza, como me parece haberle comentado antes, en el último poema de *La noche y las palabras*, el poema que da título al libro de 1996.

—¿Qué ocurre en ese poema?

—En ese poema la palabra se descubre como puro humo, como nada, como ignominia si se quiere, como un gesto vacío —si bien no inconsecuente—, es decir, sin responsabilidad alguna que garantice su afianzamiento en algún punto de la realidad, una palabra «sin fondo(s)», sin nadie que la respalde. Esa quizás sea la principal diferencia entre esos libros que yo veo siempre unidos: *Canto errante* y *Memorial de agravios*. Ambos dan cuenta de la caída de un mundo. No del mismo mundo necesariamente —son libros de

distintas épocas, escritos en distintos continentes—. Pero mientras que en *Canto errante* todavía persiste cierta fe en la palabra, incluso para lamentar esa caída, en *Memorial* lo primero que ha caído es la palabra, la validez de la palabra para dar fe de un mundo, de una experiencia del mundo —un palabra que se descubre así como carente de sentido, o más que eso: carente de cualquier asidero mínimamente legítimo en algún lado, en algún lugar de la realidad—. Y ahora hablo de la realidad inmediata, de la vida que vivimos.

—En *La ópera fantasma* (2004), cuyo título está tomado de la *Ghost Opera*, del compositor chino Tan Dun, usted reflexiona no solo sobre la relación de la poesía con la música, sino sobre la confluencia de todas las artes. ¿Por qué?

—No sé si reflexiono, en tanto no sé si la poesía es la mejor arena para la reflexión, o si es más bien la arena donde las preguntas dejan su huella. Pero estoy de acuerdo con lo que observás, en *La ópera*, de algún modo, se propone la confluencia de todas las artes, y esto ya desde el título: pues ¿qué género más abarcador de las distintas áreas del arte que la ópera, donde la música, las artes plásticas y escénicas, la poesía y la arquitectura se dan cita para producir una unidad, una obra?. Precisamente, ese era el ideal de los simbolistas, reunir todas las artes del modo en que Wagner las había unido en su tetralogía. Lo más interesante del intento es, precisamente, su ser fallido de entrada. Su imposibilidad. Se trata más bien de un sistema de resonancias, de ese sistema de resonancias que está tan profundamente imbuido en el simbolismo. Es, en cierto sentido, el tema de las «Correspondencias» de Baudelaire y, más aun, de aquella idea de Darío: «quede una musa encinta y las otras, vibrando».

—Para que un poemario fuera justamente valorado, ¿debería ser considerado fuera del contexto en el que fue escrito?

—Me parece que, para que un poema sea realmente valioso, debe ser capaz de sobrevivir al contexto en el que fue escrito, y ser capaz de prescindir de ese contexto, si fuera preciso. Quiero decir, debería transmitir algo como poema, sin necesidad de un aparato crítico que lo ubique (o lo «justifique», más bien) en el momento en que se escribió. El prurito de poner las obras «en su contexto» no deja de delatar a veces la necesidad de cierta condescendencia: se nos sugiere ponerlo en contexto —porque fuera de su contexto no nos gusta o no nos dice absolutamente nada—.

—¿Cómo nació *Las linternas flotantes*?

—El libro nació en torno a un ritmo y una pregunta. La pregunta es ¿por qué? La respuesta no llega sino como búsqueda. Búsqueda en la condición humana, en la fatalidad, en la naturaleza como tal —frente a desastres naturales como los que nos han azotado en la última década—, en el motor o la mente que la mueve y que nos moviliza... En fin, en esa búsqueda, las respuestas más consagradas —el génesis bíblico, la teoría de la creación de Isaac Luria, la cosmogonía gnóstica, el mundo de las ideas de Platón o la propuesta budista— se presentan como posibilidades, como esbozos o tentativas de respuestas que así como aparecen se desvanecen en su propia complejidad, no sin dejar, en el proceso,

su trazo, su belleza y —en muchos casos— también su crueldad. Pero lejos de tomar un tono discursivo, intelectualista o didáctico, *Las linternas* se apropia solo de aquello que no vulnere su naturaleza primera en tanto poema.

—**¿Qué lo diferencia de sus anteriores poemarios?**

—Quizás, con todo lo que este libro se diferencia de los anteriores, no deje de establecer vínculos muy claros con una de mis primeras obras, *Cámara baja* (1987). En ambos, la urgencia del contexto (en *Cámara baja*, la dictadura argentina de los 70; en *Las linternas flotantes*, la situación global de principios del siglo XXI) se hace presente —o más bien se hace presencia, palabra, cuerpo enclavado en el cuerpo del poema...—. En ambos, la pregunta esencial (el ejercicio del bien o del mal en el contexto nacional o mundial) no puede pensarse con independencia de la práctica del bien y del mal (el amor y el odio) en la esfera personal, privada, individual o comunitaria. En ambos también, el discurso traza su propia espiral, siempre fugitiva, que no rehúsa intentar alguna respuesta posible, tentativa, como tampoco rechaza la posibilidad de dejarla, titilando en el aire, sin adoptarla como razón definitiva ni denegarla por completo.

—**Todos los poemas reunidos en este libro carecen de títulos. ¿A qué se debe?**

—Creo que un rasgo clave de *Las linternas...* es cierta forma de fluidez. Una fluidez que por sí misma debería orientar la lectura. Un título cada tanto no habría hecho más que congelar ciertos sentidos, que privilegiar ciertos sentidos por encima de otros, es decir, que detener ese fluir. Resaltados en los títulos, ciertos nódulos opacarían otros nódulos, otros centros de sentido igualmente importantes. Creo que se imponía evitar esa forma de congelamiento, de jerarquización.

—**Asimismo todos los cantos responden a una métrica irregular.**

—Pienso que uno de los mayores dones y de los mayores desafíos de la poesía, a partir de fines del siglo XIX, es el verso libre —el abandono de las formas y los ritmos fijos, organizados en estrofas de tantos versos, con cierto número de sílabas, y un esquema de rima...—. El verso libre es la prueba de fuego de la poesía de la modernidad. El poeta ya no elige una forma preexistente en la que elaborar un tema. Por el contrario, debe desarrollar tema y forma al mismo tiempo. O debe dejar que el discurso mismo vaya dando lugar a ambos. Cada poema crea así su propio ritmo, su propio tempo, su propia estructura. No hay reglas que garanticen eufonía o belleza. Cada poema construye su propia poética, cada poema plasma su propia concepción de la poesía.

—**Siguiendo esa línea de pensamiento, la poesía generaría preguntas más que respuestas.**

—Eso creo. También, a veces, propone respuestas, que son válidas e iluminadoras solo en tanto se entienda que son tentativas; solo en tanto den lugar a otras respuestas posibles, igualmente provisionarias. Cada época sufre sus propios discursos maestros, artificialmente sólidos, autoritarios, hegemónicos... hasta que se comprueba lo contrario (lo que a su vez vuelve a consolidarse en otro discurso monolítico, autoritario, etc.). Pienso

que uno de los grandes aportes del arte es no proponerse como discursos medibles por esos mismos parámetros, sino como una serie de lenguajes que se articulan en un más allá de lo verdadero y lo falso. No porque sean ficticios, sino por instaurarse en otro tipo de universo, en otro sistema de relaciones posibles. Lo que tampoco quiere decir que el arte no pueda exponer ciertas verdades de la experiencia. Claro que sí. Especialmente en tanto la validez o verdad de una experiencia jamás abolirá la validez, la autenticidad ni la intensidad de otras experiencias, así parezcan contrarias.

—**¿Cómo trabajó la construcción de estos poemas?, ¿los versos le surgieron por intuición o por concepción? ¿En general, su poesía se construye con «ideas» o con «palabras»?**

—*Las linternas*, en particular, fue surgiendo en un diálogo muy íntimo con ciertas lecturas. Claro que se podría preguntar: ¿Pero qué libro no surge de su diálogo con otros? Y es verdad. Lo que quiero decir es que, en este caso en particular, la lectura y la escritura se respondían (se «correspondían» en un sentido, por así decir, «epistolar») de manera casi inmediata. Creo también recordar una felicísima fluidez en el devenir de las ideas en palabras.

—**Se ha referido varias veces a la fluidez de sus versos. ¿Cuán relevante es para Ud. el ritmo?**

—El ritmo es fundamental. Diría que tanto como lo expresó Verlaine cuando dijo «La música ante todo». Pero coincidido más con su formulación: para mí es más una cuestión de ritmo, de solfeo, que de musicalidad al extremo al que la llevaron algunos poetas simbolistas. Creo en el ritmo con sus síncopas y sus anacruzas, sus ralentandos y sus rubatti; con todas las irregularidades que le dan densidad e interés, que mantienen el oído vivo y alerta. Por eso, unida tan profundamente al simbolismo como me siento, siempre me pienso mucho más cercana a la pintura de Redon, Puvis de Chavanne o Bocklin, que a la poesía de esa época.

—***Las linternas flotantes* consta de veinte poemas y un epílogo. Un epílogo compuesto únicamente de dos citas brevísimas y, por cierto, un tanto crípticas, sobre todo la última, que reza: «En el origen fue el Bien. Y de él, todas las cosas».**

—Varios poetas que conocen muy bien mi obra también pensaron que en el epílogo confluyeran dos citas. Y no me extraña, porque la interpolación de otros textos, otras voces, ha sido siempre un rasgo clave en mi poesía. Pero fíjate también que, desde muy temprano, también me ha gustado interpolar frases oídas al pasar, restos de conversaciones, expresiones coloquiales o idiomáticas. Especialmente también desde *Cámara baja*. Y es eso más bien lo que vuelve en el epílogo de *Las linternas*: lo que hay allí no son dos citas, sino la recreación de una frase oral, de un fragmento de conversación —como era habitual en mis primeros libros— más una construcción originalmente mía: «En el principio fue el Bien. Y de él, todas las cosas». Una frase en la que confluyen la primera oración de la Biblia y unos cuantos cuatrimestres de latín. No más que eso. Así que me halaga que en

esas frases resuena tanta raigambre literaria que parezcan citas. Es otra de las instancias en las que, algo que introducido menos felizmente habría sonado foráneo al texto, se unifica con el resto al punto de parecer una cita afín. Aquí lo que se incorpora ya no es el arcaísmo sino la frase coloquial, pero el procedimiento es el mismo.

—¿Cuál es su reflexión respecto a los poetas de su generación? ¿Cree compartir filiaciones estéticas?

—Claro que sí. Con poetas de mi generación aquí en Argentina, desde Perlongher hasta Susana Villalba (que, por alguna razón, seguramente afectiva, siempre sentí como «el límite» de mi generación —después de ella empieza la siguiente—), y con poetas de mi generación en otros puntos del mundo, como Raúl Zurita o María Antonia Ortega o Amina Said. Pero claro que también encuentro diferencias con muchos poetas de mi edad, dentro y fuera de Argentina. Creo que algo importante que se produce a nivel internacional un poco después de mi generación es que se va dejando de priorizar la estética de escuelas o de grupos, y se empieza a percibir con más interés los rasgos propios de algunas voces individuales. En los 80 la poesía todavía se pensaba en grupos: los neobarrocos, los Language Poets, los Misty Poets, los poetas de la experiencia o los de la diferencia, el grupo Kloaca....

—¿Luego que ocurrió?, ¿por qué se radicalizó el panorama?

—Qué interesante que lo consideres una radicalización. En realidad, yo lo pensaba más bien como una sutilización, y como marca de un cansancio ante algo que... Bueno, no sé si antes se habría dado también; no sé si no habría podido decirse lo mismo de los alejandrinos del último siglo del Imperio romano, o de la querrela entre los antiguos y los modernos del siglo XI o del XVII. Algunos dicen que, en realidad, lo mismo pasaba entre culteranos y conceptistas. No tanto una disidencia de estéticas como una manera de llamar la atención sobre una tendencia o grupo para ganar lectores, apoyo, popularidad, mecenas... En fin, lo que correspondiera a cada época. El cansancio del que hablaba lo relaciono quizás con el hecho de que, después de la irrupción de los medios de comunicación masiva, para cuando la historia llega a nuestra generación o incluso un poco más —porque «los del noventa» también se plantearon como grupo—, el elemento de «mercadeo» —si se me permite decirlo así— propio de ese tipo de configuración de grupos se hace tan obvio, el componente de «deseo de poder» se vuelve tan evidente —especialmente entre aquellos que se montan como los adalides de esos grupo—, que, en cierto punto, la estrategia ya se vuelve insostenible, patética, y hasta reaccionaria a veces, según en qué contexto estemos pensando. No puedo evitar sentir que, cuando al poeta, al artista, se le empieza a notar la ansiedad, se vuelve un poco grotesco, un poco patético. Lo cual no deja de alcanzar también a su obra. Sea por estas o por otras razones, lo que me parece que termina por ocurrir es que a partir de cierto momento —y esto pienso que a nivel internacional—, los poetas dejan de pensarse en grupos y empiezan a pensarse y a entenderse como experiencias de lectura más individualizadas, más sutiles si se quiere, más únicas y quizás también más difíciles de

describir —en parteporque ya no hay un portavoz del grupo que facilite la lectura difundiendo el correspondiente manifiesto; en parte también porque hay que reconocer que dos décadas de estudios culturales arrasaron con cualquier forma de aparato crítico adecuado para dar cuenta del hecho poético, del hecho artístico en su especificidad—. Creo que una afinidad que me une a muchos poetas de una edad similar a la mía es precisamente ese interés en no fundirse en una escuela —en no provenir de una escuela, ni integrar una escuela, ni generar escuelas—, y en dar prioridad a lo más propio de cada voz. Al decir «voz» quiero decir un cruce único de palabra y experiencia o —si se quiere— de discurso y cosmogonía.

—**¿Es posible definir su voz, Mercedes?**

—Ojalá supiera contestar tu pregunta. Pero la verdad es que no me siento capaz. Ni la mía ni la de los poetas que más admiro. Siempre pienso que, si en algún momento recuperara la pasión que en otra época sentí por la crítica, como estudiosa de la literatura, creo que a lo primero que dedicaría ese entusiasmo sería a delinear los rasgos, las categorías capaces de definir, de delinear, una voz poética. No la mía, sino la voz de un poeta. Y no porque piense que un poeta es una voz única. Nada de eso. En eso estoy en todo de acuerdo con Anne Waldman: «Que los cielos no quieran que jamás encuentre mi propia voz». El riesgo no es otro que toparse con poetas que en un momento piensan haber encontrado «su propia voz» y a partir de ahí componen una obra reiterativa hasta el hartazgo. Un gran poeta es siempre una multiplicidad y una sucesión de voces, detrás de todas las cuales siempre —quizás, esto no lo sé por seguro— habría algo que remitiría a un mismo nombre. No digo a un *yo* monolítico. Digo a un nombre. No hay duda de que toda la poesía de Garcilaso remite a un nombre. Toda la poesía de Catulo remite a un mismo nombre. Toda la poesía de San Juan remite un mismo iluminado nombre. Pero también toda la poesía de Borges remite a un mismo nombre, y eso no quiere decir que desde *Cuaderno San Martín* a *Historia de la noche* o *La cifra*, la voz poética no haya cambiado. ¿Y qué decir de Rilke en este sentido?

—**Usted dirige desde 1998 el sello Ediciones Pen Press, una editorial de poesía que ha alcanzado una importante repercusión al difundir voces tan disímiles como las de Hélène Dorion, Haroldo de Campos, Lorand Gaspar, Anne Waldman, Attilio Bertolucci, entre muchas otras. ¿Cómo nació el proyecto y cuáles son los objetivos que intenta llevar adelante con él?**

—Pen Press surgió en 1998, a partir de un cruce de circunstancias. Creo que una de las más decisivas fue la muestra que se hizo ese mismo año, *A Secret Location on the Lowest East Side*, en la New York Public Library. Esa muestra, y el libro del mismo título publicado por Granary Press, reunía las publicaciones alternativas publicadas por los poetas norteamericanos ahora ya reconocidos, cuando empezaban a reunirse y leerse y a publicar sus primeros textos en los años sesenta. Fue un fenómeno muy expandido, que Rosmarie Waldrop resume en la frase «la revolución del mimeógrafo». En realidad, no fue que esta exposición de las primeras publicaciones de los poetas norteamericanos me

revelara algo nuevo o desconocido en Hispanoamérica. En absoluto. Hispanoamérica tiene una tradición de publicaciones alternativas, independientes, tanto o más rica y diversa que la estadounidense. Lo interesante de esa muestra es que «historiaba» ese fenómeno. Cosa que creo que nosotros no sé si hemos hecho. Es decir, me consta que lo estamos haciendo ahora: sin ir más lejos, el año pasado, en julio del 2010, Pen Press participó en un encuentro de editoriales alternativas uruguayas, en la Fundación Nancy Babelo, una de las poetas que, precisamente, en los años sesenta estaba publicando de forma artesanal a quienes serían los mayores poetas de Latinoamérica. O sea que, por un lado, esa muestra, y el libro que la acompañaba, apuntaba y reflexionaba un poco sobre esa historia. Igual que el ensayo de Rosemarie Waldrop sobre la «revolución del mimeógrafo». Estos elementos llegan a mis manos en un momento en que estábamos precisamente en otra revolución que afectaba particularmente los medios de producción de impresos: el «desktop publishing». **La posibilidad de producir una publicación —en pequeña escala al menos—** con una computadora y una impresora no demasiado sofisticada. Otro elemento interesante que confluyó en el nacimiento de Pen Press fue comprobar que aquellos poetas que habían editado esas publicaciones alternativas en su juventud, ahora, ya consagrados, seguían publicando pliegos, *plaquettes* e incluso ediciones artesanales, en solitario o en colaboración, al mismo tiempo que veían sus libros publicados por los sellos más prestigiosos. Para esa época, fines de los noventa, hubo un verdadero desborde de proyectos editoriales alternativos en los Estados Unidos. Algunos de ellos se fueron consolidando en series más duraderas. Pero no es muy distinto de lo que pasó en Argentina. Si uno piensa en la cantidad de proyectos editoriales y en el excelente nivel de la mayoría de los sellos que participan en ciertos encuentros, como el Festival Salida al Mar, ve que también en Argentina se ha optado mucho por esta vía. Lo interesante es que el proyecto no se plantee como un refugio ni como un gesto díscolo contra una realidad que lo marginaría. No se trata de una respuesta rebelde ni meramente negativa.

—¿Entonces?

—Es más bien una acción que se inserta en un determinado momento histórico, consciente de lo que ese momento determina en ciertos niveles de producción, y dispuesta a utilizar aquello que el momento ofrece para proponer otras alternativas posibles. Más específicamente con respecto a Pen Press, los mayoría de los poetas que publicamos son poetas consagrados en sus países, en su lengua y ya muy traducidos también a otros idiomas, pero muy poco leídos en Hispanoamérica —salvo, quizás, Haroldo de Campos—, adonde no llegan ni en su lengua original ni en traducción. Uno de los aportes de Pen Press es poner en circulación en nuestra lengua ese tipo de voces, de prácticas estéticas. Otra tarea es dar la misma posibilidad de circulación a poetas igualmente reconocidos en castellano —Luisa Futoransky, Susana Villalba, Raúl Zurita, Yolanda Pantin, Víctor Sosa...— que, a pesar de su trayectoria, no resultan siempre accesibles fuera de un cierto número de librerías.

—¿Trabó amistad con alguno de estos poetas?

—Con todos los poetas vivos y sus traductores he entrado necesariamente en contacto por cuestiones de derechos y de una mínima supervisión general de cada publicación por parte de sus autores. Solo con algunos de ellos la publicación generó una amistad. De otros ya era amiga cuando los invité a publicar en la colección. Con otros, lamentablemente, tal vez nunca llegue a trabar amistad, como con Roberto Piva o Haroldo de Campos o Amelia Roselli, que murieron antes de que tuviera el honor de conocerlos.