

1996

## La poesía es el pez en el agua: conversación con Pedro Lastra

Edgar O'Hara

Follow this and additional works at: <https://digitalcommons.providence.edu/inti>

---

### Citas recomendadas

O'Hara, Edgar (Primavera-Otoño 1996) "La poesía es el pez en el agua: conversación con Pedro Lastra," *Inti: Revista de literatura hispánica*: No. 43, Article 31.

Available at: <https://digitalcommons.providence.edu/inti/vol1/iss43/31>

This Entrevista is brought to you for free and open access by DigitalCommons@Providence. It has been accepted for inclusion in Inti: Revista de literatura hispánica by an authorized editor of DigitalCommons@Providence. For more information, please contact [dps@providence.edu](mailto:dps@providence.edu).

**LA POESIA ES EL PEZ EN EL AGUA:  
CONVERSACION CON PEDRO LASTRA**

**Edgar O'Hara**  
University of Washington, Seattle

- E.O. Hay casi diez años entre la “Muestra de la poesía hispanoamericana actual”, publicada en *Hispanamérica* (1975), y la de los “Catorce poetas hispanoamericanos de hoy”, en *Inti*. ¿Qué tipo de actitud, en tu lectura de estas obras, cambió radical o levemente entre una y otra muestras?
- P.L. Varias cosas, y entre otras la necesidad de una puesta al día. Pero en ambos casos se trata de una **muestra**, muestra de la lectura que un sujeto realiza según el orden de sus preferencias personales, puesto que tratándose de las preferencias que alguien manifiesta no las hay de otra clase. En estos autores encuentro los poemas que a mí me hubiera gustado escribir, ya que en esta práctica de la difusión o la muestra — fíjate que no uso en ningún caso el término antología — yo no pretendo convencer a nadie... Ocurre simplemente que los editores de esas revistas tuvieron confianza en mí y en mi amigo Luis Eyzaguirre, que me acompañó en la segunda empresa, como para publicar esas preferencias personales respecto a la poesía hispanoamericana actual. Insisto en esto porque el trabajo de *Hispanamérica* ha suscitado una cierta “crítica” oblicua... Hay un artículo de Benedetti, muy difundido, que se titula “El Olimpo de las antologías”...
- E.O. ... que se refiere al libro de Cobo Borda, *Antología de la poesía hispanoamericana*...
- P.L. ... pero también al libro de Rigas Kappatos, publicado en griego, y a mi muestra del 75, que sin duda no ha visto para nada, porque si la hubiera visto...

E.O. ... y también a la antología de Rodríguez Padrón, ¿no?

P.L. También. Cita los cuatro trabajos. A mí me parece una réplica algo intemperante, y descaminada. En lo que a mí me toca yo puedo afirmar que Benedetti no ha visto ese número de *Hispanamérica*, porque si lo hubiera leído habría dicho: "Bueno, ¿por qué le tengo que pedir a este sujeto que incluya los sesenta o setenta autores que a mí me interesan, si él dice que le interesan éstos porque escribieron los poemas que a él le gustaría escribir...?". En la presentación de la muestra yo explico eso. Y lo mismo ocurre con *Inti*. ¿Cómo lee entonces esta gente? Yo no veo por qué tienen que exigirme que incluya a sesenta o más poetas, toda una selva lfrica con la que yo no tengo necesariamente que coincidir en mis aspiraciones de lector y de escritor. Cuando hablábamos con Rigas Kappatos de esa nota de Benedetti, Rigas decía "Yo no sé por qué este señor quiere que yo traduzca a otros poetas: traduje dieciséis poetas hispanoamericanos que me habían interesado en ese momento. Que otros traduzcan más; yo no me opongo a eso...". Si te acusan porque el Uruguay no ha sido incluido, te ponen contra todo un país, ¿no? ¡Qué cosa tan absurda! De la poesía uruguaya a mí me interesa mucho Herrera y Reissig. Y la prosa de ese país me interesa como pocas, porque ahí están Quiroga, Felisberto Hernández, Onetti.

E.O. Bueno, pero volvamos a la pregunta inicial sobre los cambios en tus muestras.

P.L. En esas aproximaciones, que ocurren en momentos distintos, cambian muchas cosas también. Por ejemplo, en esos diez años a mí dejó de interesarme — qué le voy a hacer, esas preferencias no pueden autoimponerse — la poesía de Fernández Retamar, y lo registré en la presentación del número de *Inti*. Todavía me llamaban la atención ciertos textos suyos, pero su escritura poética me parece ahora, en general, muy desdibujada; prefiero su línea ensayística... En fin, cosas de ese tipo. En cambio en este tiempo mis simpatías de lector se inclinaron hacia otros autores, como Jaime Sáenz. Lo he releído mucho, y me he preocupado por reunir todo lo que dejó ese poeta, hasta su muerte, ocurrida hace dos años. En este mismo orden de cosas, me pareció importante incluir una lectura de Alejandra Pizarnik, y ampliar un poco el margen y cerrarlo con Antonio Cisneros (en la ocasión anterior lo había llevado hasta José Emilio Pacheco). Ahora, esto no significa que éstos sean los únicos poetas que me importan, aunque son, ciertamente, autores de poemas a los que vuelvo con frecuencia, que me parecen representativos de una dimensión en la que advierto la preponderancia o preeminencia de rasgos de escritura muy

significativos. Resumí cuatro de esos rasgos en algunas breves líneas de la presentación. Desde luego, esos rasgos podrían ser más, y no son tampoco excluyentes ni exclusivos... Yo no digo, por ejemplo, que la reflexión sobre la poesía dentro de la poesía sea una invención de estos poetas: esto sería absurdo...

E.O. Eso es más viejo que el caldo de pollo...

P.L. Y a mí me parece tan obvio que ni siquiera me detuve a marcar las relaciones que existen con poetas anteriores. Lo que quería destacar, sí, es la importancia que ese aspecto asume ahora; cómo se genera; de qué modo, en el espacio de la poesía hispanoamericana actual, se hace tan constante la reflexión sobre el propio quehacer. Es claro: se trata de una característica de la modernidad que en el siglo XIX es casi inhallable en Hispanoamérica. En los románticos o en los poetas del mundonovismo esa preocupación brilla por su ausencia, se destaca porque no está, cuando los leemos desde el presente.

E.O. Bueno, en todo caso no es un rasgo importante para ellos.

P.L. Desde luego; pero lo que a mí me interesaba era invitar a una lectura desde esta ladera; de lo que caracteriza un tiempo de la escritura en Hispanoamérica. Por ejemplo, no basta con señalar la preeminencia que tiene la poesía llamada "conversacional" a partir de los años cincuenta, un momento en el cual la obra de Nicanor Parra tiene una importancia decisiva: a mí me parece que hay que tratar de descubrir las razones que motivan esa preferencia poética, más allá de los antecedentes que se pueden encontrar en algunos modernistas, o en la recurrencia a esa posibilidad que se da en la poesía de Vallejo. Entonces yo señalo una razón que me parece básica: la transformación del sujeto poético... Al cambiar éste, cambia la valencia de su lenguaje.

E.O. ¿Tendría algo que ver, para el caso hispanoamericano, la difusión de los medios de comunicación a partir de los años cincuenta? Pienso en la televisión.

P.L. Es posible. Habría que estudiar la relación con esos cambios tecnológicos de nuestra era, los mass-media. Evidentemente eso ha influido. El hablante poético ya no se siente en posesión de un privilegio frente al público.

E.O. En Hispanoamérica la radio pierde oídos y gana ojos la televisión. El código radial de los años 30 a 50 cambia decididamente en los años 60

y 70. Me refiero al fenómeno de recuperación, por así decirlo, de un público oyente por parte de la radio. Para lograrlo tenía que cambiar también su lenguaje, ¿no crees? Los locutores cambian su verbo, cambian de sujeto.

P.L. Es cierto.

E.O. Yo quería llevar esta reflexión en otro sentido. En tu apreciación intervienen tus funciones de lector y de escritor. En tu caso, esa "frecuentación" con esos poetas te llevó a una mezcla muy interesante de tu propia práctica poética con la lectura crítica de la poesía. ¿Cuáles serían las líneas de lectura de la poesía hispanoamericana de los últimos 20 años? El libro de Guillermo Sucre, *La máscara, la transparencia* la línea paziana, digamos, con Ramón Xirau también. Pero me parece que no hay una línea de lectura que se diferenciara tangencialmente, desde la perspectiva de un lector que escribe poesía. Tanto Paz como Sucre y Xirau lo hacen, ¿verdad? Si uno ve la narrativa hispanoamericana a partir del 60 es palpable la búsqueda de un método para una descripción: estructuralismo, existencialismo, etc. ¿Es tan difícil que ocurra lo mismo en la poesía hispanoamericana; es decir, la posibilidad de plantear un método que la describa adecuadamente? ¿Solamente los poetas son los únicos que podrían reflexionar?

P.L. No me parece que sean los únicos: esa debería ser una posibilidad abierta para todo buen lector, no sólo para el escritor que lee. Pero ocurre que los hechos concretos prueban esto, por lo menos para mí: las lecturas de poesía más sugestivas o enriquecedoras, desde mi punto de vista, proceden siempre de lectores de poesía que son practicantes. Para poner un caso: el chileno. A mí me parece que los mejores lectores de esa poesía son Gonzalo Rojas, Enrique Lihn, Oscar Hahn. Yo suelo hablar con otra gente de poesía chilena, y, fíjate, son lectores muy lúcidos a veces; pero casi nunca me siento tan comprometido con sus apreciaciones como con las lecturas de esos poetas. Esto es válido para mí y no tiene que serlo para otros, desde luego; pero creo que los buenos lectores de poesía son muy escasos; y las metodologías al uso me parecen lamentables.

E.O. ¿Cuáles?

P.L. Por ejemplo, las aplicaciones estructuralistas. Eso no ha rendido entre nosotros nada que sea memorable. He revisado mucho material y me acerco, o me acercaba, con interés a nuevas propuestas, y la verdad es

que hay poco que celebrar ahí. Es posible que se deba a malas asimilaciones, a mecanicismo en la aplicación de teorías que han surgido como respuestas meditadas para otros problemas; lo cierto es que aparecen como trasplantes hechos por malos cirujanos: unos tejidos llenos de costuras penosas y muy aburridas.

E.O. Hay estudios, digamos, de autores y obras determinadas, utilizando la semiótica; pero yo no conozco trabajos sobre poesía hispanoamericana en general con la ayuda de estas metodologías. Lo que se me ocurre en este momento es que si las mejores lecturas, globales o particulares, son las de los poetas, tendría razón Auden al decir que cuando un poeta escribe sobre los otros poetas en realidad está hablando y escribiendo sobre sí mismo. ¿Qué te parece?

P.L. Yo comparto en gran medida esa opinión, y es por eso que me interesa tanto la lectura de los poetas y menos la de los críticos que no son poetas, con muy pocas excepciones. Porque los buenos críticos que no escriben poesía tal vez la han escrito en algún momento. Pienso en Alberto Escobar, un caso ejemplar. Lo que no es sorprendente, porque Alberto fue un poeta apreciado en su tiempo...

E.O. ... que dejó de escribir poesía.

P.L. Lo que es muy significativo también: prueba que su medida era tan alta que fue capaz de renunciar a una inclinación que yo siento muy fuerte en él. Hay poemas de Alberto, de los años cincuenta, muy memorables, como "Florencia y tu recuerdo": un poema de un poeta, sin duda. Así pues no es nada extraño que un hombre que ha renunciado a ese ejercicio por motivos sobre los cuales no quiere pronunciarse (a pesar de nuestra cercanía y amistad nunca me ha dicho nada sobre esto) mantenga una especial vinculación con el oficio poético, que explica la penetración de sus juicios y la elegancia expositiva de su crítica.

E.O. Yo volvería a esto: Alberto es un ejemplo que ambos dominamos, pero Alberto no sale de ese contexto que señalé antes. Ahora bien: Alberto, tal vez por su formación como lingüista, utiliza distintas metodologías en su acercamiento a Vallejo o Arguedas. Pero en la introducción de Alberto que tú generalmente citas (a la antología de la poesía peruana de 1965) en tus lecturas del 75 y luego en la de *Inti*, lo que él hace es seguir una pauta: mantenedores de una tradición, fundadores, los que se rebelan contra ella.

- P.L. Un periodificación que se puede aplicar a otros géneros y procesos, ¿verdad?, algo que yo he intentado hacer, hablando de mantenedores, buscadores, usuarios... Eso es ilustrativo y útil desde el punto de vista de la historiografía literaria, un punto que Alberto domina muy bien. En ese plano hay más asidero, efectivamente; en cambio, en el análisis poético a mí me parece que esos asideros se diluyen un poco. Hay una frase del doctor Johnson, que le gusta citar a Eliseo Diego: “Es más fácil decir lo que no es que decir lo que es, señor, la poesía”. Con Eliseo hablamos de eso cuando estuvo, hace unos años, en Stony Brook; pero poco después, en un seminario con estudiantes aquí, alguien me salió al paso con esto: “Bueno, si es más fácil decir lo que no es, entonces qué es lo que no es...”. Pero no tenemos que llegar tan lejos: a lo que apunta esa frase es a indicar la idea de una dificultad para definir un objeto, y que también sugiere una dificultad para dar con una posible metodología. Me parece que tú has dado en el blanco al caracterizar la práctica crítica de Alberto Escobar: el hecho de que no se amarre a ninguna doctrina crítica exclusiva, sino que use libremente las que le resultan útiles, y las cruce y mezcle productivamente en direcciones que para sus formuladores ortodoxos serían...
- E.O. ... una herejía.
- P.L. Eso mismo. Entonces a lo mejor se trata de eso, que es lo que siempre hace un buen lector, ¿no?
- E.O. Pero, perdón, Alberto atiende a dos realidades: la obra de Vallejo, un poeta, y la de Arguedas, un narrador. Mi preocupación tiene que ver con un estudio sobre la poesía hispanoamericana y sobre poetas. Y es lo difícil, porque yo comparto tus juicios; es decir, la manera como descubres esas líneas a través de tu trabajo poético. Entonces no quisiera caer de ninguna manera en el idealismo: lo que hizo el doctor Johnson es un juego de palabras.
- P.L. Es cierto; pero si retomamos el punto que te preocupa sobre metodologías — semiológicas o de cualquier otro tipo — aplicables a la poesía hispanoamericana, por supuesto que virtualmente todo método puede ser aplicado. El método en sí mismo no es más que un instrumento para ordenar, clarificar o proponer una relectura. En sí mismo nunca es malo. Lo que pasa es que no hemos tenido la suerte de contar en nuestro espacio...
- E.O. ... con una pluma... !

- P.L. Eso es: con la eficacia de un expositor o aplicador de tal o cual método que nos convenza con su propia escritura... ¡Pero esos balbuceos o copias...! A uno puede gustarle o no la lectura de *Los gatos* de Baudelaire que hicieron Jakobson y Lévi-Strauss, pero no se puede dudar de que sabían lo que hacían... y sabían como hacerlo. Conocían muy bien “su lugar y su fórmula”. Un ejemplo mejor podría ser la lectura que hace Barthes en *S/Z*...
- E.O. ... pero él estaba trabajando en narrativa.
- P.L. Bueno, sí, era narrativa. Pero de todas maneras yo quiero insistir en esto: un lector — ¿y por qué no un estudioso? — tiene derecho a esperar algo de lo que lee; por lo menos que eso sea legible, si no atractivo: el rigor no tiene por qué ser siempre árido o torturante. La pretensión científicista ha sido verdaderamente fatal — y letal — para la literatura. Yo quiero pues seguir leyendo a escritores. Ya no leo más las críticas en las que no se vea la mano de un escritor. Por eso me atraen ciertos libros venezolanos: en *La ventana oblicua* y en *El taller blanco*, de Eugenio Montejo, hay lecturas muy cautivadoras, hay un escritor...
- E.O. ... que está hablando de su propio oficio...
- P.L. O Francisco Rivera, que no sé si escribe o no poesía, pero sé que es un hombre de veras comprometido con la literatura: digamos que no me interesa ya Rivera como crítico sino como escritor; como Westphalen al escribir sobre Vallejo y Eguren.
- E.O. Yo quería volver a... Ah, era Jakobson precisamente. Es decir, tú puedes aplicar una lectura, qué sé yo, feminista, a la poesía hispanoamericana de la década del 20/30... Se trata de una lectura **parcial**... También una lectura marxista te puede permitir establecer una serie de aspectos utilísimos sobre un fenómeno mayor. Pero vuelvo a mi distinción inicial: en obras narrativas y dramáticas ese aspecto cobra una dimensión de totalidad. Pero en cambio con la poesía un método estructuralista o uno marxista o una lectura feminista o existencialista buscan algo que no deja de ser siempre una parte reducida del fenómeno, desde mi punto de vista de lector. Entonces lo de Jakobson es muy interesante porque mi pregunta sería: al definir la función poética como aquella que se interroga a sí misma, como una función en espiral, ¿eso es lo que hace que no exista un método que parezca totalizador sino más bien como la suma de lecturas individuales,

personalizadas, en las que de alguna manera se revela siempre la búsqueda de la palabra poética, y las tentativas por definirla? Eso, que también sería una ilusión de totalidad ¿representaría la totalidad de la poesía?

P.L. Esas metodologías que tú señalas, válidas como posibilidades a las que tenemos acceso hoy, pueden dar como resultado lecturas parciales, en efecto. Y mal asumidas por sus practicantes (que suelen traicionar a los maestros) se convierten en dogmas, lamentablemente. No es raro encontrar proposiciones dogmáticas que nos dicen: esta es la lectura. Entonces a mí me interesa la lectura de los poetas porque sin recurrir a las iglesias ni a los dogmas tratan de encontrar esa totalidad de la que tú hablas, o insinuar lo que sería esa totalidad. Por eso la lectura de Octavio Paz, en *Cuadrivio* por ejemplo, me parece tan orientadora o iluminadora. Y es que ahí se manifiesta la vinculación del escritor con la palabra poética que es su propio horizonte. Apunta así a una totalidad, que ni siquiera pretende darse como tal. Hay otra cosa en las lecturas de los escritores que admiro: siento que no están tratando de canonizar nada, que proponen una invitación a una lectura.

E.O. Sigamos la ordenación. Lo que atraería de Paz en su lectura no es lo que dice sobre Darío o Pessoa sino la forma en que lo dice, pues crea la ilusión de totalidad. Pero digamos que en las buenas lecturas de poesía, que creo que ambos compartimos, hay una propuesta poética, que es la siguiente: en el sistema de la academia norteamericana (en el que tú estás desde comienzos del 70) existe la exigencia de lo que se llama "papers", en la que el escritor, esté en cualquier rama del conocimiento — sea la Psicología o la Filosofía o la Literatura — siempre tiene que **demostrar** algo: uno más uno igual a dos. Porque la lectura poética se afina en la característica de un Imperio que no puede darse el lujo de la sospecha crítica ni de la intuición ni de terminar un ensayo con una pregunta suelta, sin contestar... Pienso que las cosas que nos fascinan a nosotros sobre poesía — hablo de ti y de mí — escritas por poetas, es que a la larga todo el artículo o todo el libro constituye una gran pregunta sobre la poesía. Y eso, por otro lado, no suele ocurrir con la narrativa, que es como una corvina en la cocina (salió con rima) a la que fileteo a mi regalado gusto, ¿verdad?, y le saco las espinas que quiero. Pero la corvina en el agua, suelta en la plaza del mar, es la imagen de la poesía misma... Se me hace más complicado...

P.L. ... es materia escurridiza.

E.O. Exacto. Y por lo tanto la intuición, la sospecha...

- P.L. ... la poesía como pez en el agua, ¿no? Sería un buen título para nuestra conversación, creo yo. Lo que pasa es que muy poca gente se atreve a acercarse, porque se le va a escapar, o por lo menos alejar. Aquellos, sin embargo, que lo contemplan, que ven sus movimientos y desplazamientos, sus ocultamientos y reapariciones, son aquellos pescadores, digamos...
- E.O. ... que no van en busca de ninguna respuesta, de ninguna congelación de la pregunta que seguirá en pie...
- P.L. ... y que no quieren matar al pez... quieren que el pez siga en el agua.
- E.O. ¿Estarías de acuerdo en que hay una posición política en eso? Bueno, toda lectura es política.
- P.L. No hay lecturas inocentes, pero hay lecturas más culpables que otras; eso es cierto.
- E.O. Vayamos ahora a esas lecturas. Para no entrar en la deconstrucción, digamos que Foucault se puede aplicar con cierto provecho a textos narrativos, a un cuerpo narrativo, cultural, amplio, donde se asienta una representación.
- P.L. Una objetividad, claro. El mundo épico, por ejemplo, es un mundo de objetividades.
- E.O. Pero no sé qué ocurriría con una lectura foucaultiana de la poesía. Porque a pesar de que una de las líneas que señala tu trabajo de *Inti* sea la tendencia a la narratividad, de una u otra manera seguimos concibiendo la poesía como elemento lírico.
- P.L. Por lo mismo yo recordé allí algo que vieron los imaginistas ingleses muy claramente: que el dato narrativo no apunta en el poema, necesariamente, a una objetividad: el poeta no intenta contar nada. El dato narrativo está al servicio exclusivo de su poema; al servicio de una intensificación, por ejemplo. Es algo que entendió muy bien Auden, ¿no?
- E.O. Está al servicio de la lírica.
- P.L. Eso es: cambia de naturaleza, por así decirlo. El dato narrativo en el poema suele ser engañoso; pero el poeta que quiere contar una historia escribe un cuento, ¿verdad? O una novela.

- E.O. Eso me recuerda, volviendo a la muestra de *Inti*, la entrevista de Emilio Bejel con Eliseo Diego, cuando éste dice que dejó de escribir narrativa porque descubrió que el germen de una novela o un cuento, en él, era una imagen y prefirió trabajar con esa imagen, seguirla.
- P.L. Un buen ejemplo de lo que hablamos es Enrique Lihn, que ha escrito cuentos memorables, y entre ellos uno que para mí es de los mejores cuentos de toda la literatura chilena...
- E.O. “Huacho y Pochocha”.
- P.L. Sí. Y esta es otra opinión personal (Con lo que otros lectores pueden). Un cuento al que yo vuelvo siempre. De manera que cuando Lihn acudió a la narratividad — pienso en los monólogos de *Lapieza oscura* — no fue porque quisiera contarlos como historias: los habría escrito como cuentos si se lo hubiera propuesto. En esos poemas la historia, el suceso, vale como exploración del tiempo y de sus agravios. Es esa la imagen que fulgura ahí. En este sentido, hay una buena lectura de Alberto Escobar — en *La partida inconclusa* — del “Monólogo del viejo con la muerte”.
- E.O. Pero en tu predilección por “Huacho y Pochocha” advierto que — al margen del mundo ahí presentado — es un texto que reflexiona sobre la escritura misma, y eso es algo que tiene que ver con la función poética y con toda la poesía de Lihn. Los nombres que el narrador ve en ese muro son motivo de una sospecha, y pienso en la poesía de Lihn como una que se escapa, que huye (¡Poesía de paso!) en busca de qué... Tránsito, fuga, pena de extrañamiento...
- P.L. Efectivamente, tienes razón; pero en su caso se trata de cuentos o poemas.
- E.O. Bueno, ya es hora de cancelar este capítulo. Pasemos a otro tema. Yo tengo que enfrentarme, para mi trabajo doctoral, con un corpus de ocho poetas — tres españoles, cinco hispanoamericanos — y sólo cuento con sospechas, intuiciones, relaciones internas que para mí adquieren la figura de lo que es el oficio literario. He ahí mis armas. En un trabajo textual puedo establecer ciertas vinculaciones con, digamos, la silvestre realidad, en el sentido de que la muerte de Franco en 1975 permite toda una apertura al sujeto poético, en el caso específico del Yo homosexual de la poesía de Luis Antonio de Villena, por ejemplo, impensable a fines de los años sesenta. Entonces vuelvo a preguntarme qué tipo de actitud crítica requeriría — pues no la descubro — para enfrentarme a estos ocho poetas con armas teóricas que no sean únicamente la

sospecha y la pesquisa personal. No he encontrado un método que me dé la sensación de totalidad.

P.L. Evidentemente tú has elegido ese corpus porque en esos ocho poetas ves una particular afinidad con tu escritura — no por los temas, obviamente —, con tu reflexión. ¿Por qué ese corpus y no otro? Es una pregunta que no cabe aquí. Y esto plantea un nuevo problema, que es el de la relatividad que tiene el juicio literario: ¿cómo discutir esas preferencias, sobre todo respecto de poetas contemporáneos? Ese juicio, en tu caso, es un reto y una apuesta. Y ahora recuerdo algo que tiene relación con esto: vi hace algunos días en un programa de televisión una de las últimas entrevistas que le hicieron a Joan Miró, y me impresionó particularmente un momento (bueno, todo me impresionó en esa conducta ejemplar): Miró se refirió a una época de su vida en la que se sentía muy distante de la obra de Cézanne, y le costaba entender el fervor de Breton por esa pintura, que a él le parecía interesante sólo por ciertos temas, aunque dijo algo así como que abundaba demasiado en manzanas. Recordaba sin duda esas páginas de Breton donde advierte que la obra de Cézanne es una pintura con **halo**, una pintura que tiene una magia sombría. El no compartía ese fervor entonces; pero ahora, dijo, su opinión había cambiado. Y a la pregunta del entrevistador le explicó por qué: los años, la vida, la madurez, le hacían ver ahora en Cézanne no sólo a un pintor maravilloso sino también a un hombre extraordinario. Mira qué lindo, ¿no? Y muy ilustrativo.

E.O. Ilustrativo para nuestros fines en el sentido de que no se puede medir... ¿Cómo mides la experiencia de vida, esa sabiduría?

P.L. Y sobre todo en lo que es el juicio sobre lo inmediato. Ese juicio puede ser tan engañoso, matizado por intereses que tienen su origen en otro orden de relaciones. Fíjate en esa antología chilena de 1917 que se llamaba precisamente *Selvalírica*, en la que aparecen más de doscientos nombres, entre autores seleccionados y mencionados. Y uno se pregunta qué ha quedado de todo eso. Hay juicios laudatorios sobre algunos poetas de los que ahora nadie sabe absolutamente nada. Tienes que “sumergirte” en las bibliotecas y en los diarios de la época para encontrarte con esta sorpresa: hubo personas que gozaron de un gran prestigio poético en esos años y que ahora nadie recuerda. Es muy desolador. ¿Qué se hizo de ese fervor, de esa repercusión de una palabra en un público? Porque, claro, toda lectura es necesariamente histórica... Y por ese camino también se puede llegar al grado extremo de la subjetividad, ¿no?

- E.O. Bueno, pero uno podría imaginar también que, con respecto a esa *Selva Ilrica*, otros momentos históricos, otros intereses, podrían reevaluarla, volverla a leer con otros ojos; traer a colación determinadas zonas de un poeta que inciten a otro tipo de lectura.
- P.L. Una revitalización...
- E.O. En ese sentido se puede decir que no hay jamás una escritura biológicamente muerta, sino que está en estado de...
- P.L. ... de coma...
- E.O. ... eso, de coma. Y en cualquier momento la momia se levanta.
- P.L. Una escritura en estado cataléptico... Eso está bueno.
- E.O. Sí, una resurrección o levantamiento de determinadas escrituras, gracias a determinadas lecturas.
- P.L. En la literatura peruana eso me recuerda a Eguren, ¿no? Al margen de sus lectores fieles, la reevaluación de su poesía es cosa de hace pocos años. Cuando estuve en el Perú, en 1964, no advertí ningún fervor egureniano, sino en gente en la que era comprensible que lo hubiera. Por ejemplo, José María Arguedas, que me regaló cosas de Eguren. O Estuardo Núñez, Westphalen. En fin, gente que lo había conocido y que había estado cerca de él. Pero en esos años no me pareció — al recorrer las librerías — que hubiera una presencia de Eguren, como la que hoy se nota.
- E.O. Eso tiene que ver con la paulatina disolución de la polémica entre **puros** y **sociales** de los años cincuenta. También tiene que ver con el lector y sus posibilidades: en algún momento de estos años Eguren deja de ser, relativamente hablando, el poeta **difícil**. Cambiaron las posibilidades de escritura y también las de lectura.
- P.L. Esto es interesante, porque en esa capacidad de contener varias posibilidades de lectura creo que reside la eficacia de una poesía; la razón de su permanencia.
- E.O. Pero casi todo al margen de la voluntad del autor.
- P.L. Desde luego, y hay otros casos significativos que tienen que ver con las revaluaciones de las que hablabas hace un rato. Me refiero a la obra

de Quiroga, que en los últimos años empieza a mostrar nuevas posibilidades de lectura. Quiroga fue visto durante mucho tiempo como un escritor regionalista, o fundamentalmente regionalista, ¿no es cierto? Y es mucho más que eso.

- E.O. ¿No tendría que ver esto con la revaluación o redescubrimiento de un escritor como Felisberto Hernández, en forma de contagio crítico, digamos?
- P.L. Es posible.
- E.O. Bueno, siguiendo con la escritura en estado cataléptico...
- P.L. No son frecuentes esos casos, en verdad, así como no es frecuente la catalepsia.
- E.O. Hemos estado hablando de lectores de poesía que son poetas o que virtualmente podrían serlo. Bueno, en Hispanoamérica, quiénes no son poetas...
- P.L. Sí, salvo algunos pocos...
- E.O. A lo que me refiero es a que sigue en pie la idea, muy común en nuestros países, de que la poesía es el género literario más importante y que ser poeta es superior a ser crítico literario. Nosotros preferiríamos hablar de escritura, de oficio literario, y yo personalmente creo que no debería crearse ese temor al rótulo de crítico (aunque los rótulos siempre sean una escapatoria). Lo que quiero decir es que en el fondo todo depende de la actitud ante la palabra; eso es lo que importa.
- P.L. Es cierto. Si hablamos de **escritura** uno no tendría por qué sentir que la escritura crítica o reflexiva, o como se quiera, es menos significativa que la poesía. Y en el caso de los escritores que admiramos, los admiramos precisamente porque son capaces de manifestarse en diferentes registros. El caso más cercano es el de Borges. Octavio Paz es otro escritor ejemplar en ese sentido.
- E.O. Yo quiero entrar ahora en uno de esos registros. Tú te has definido en varias ocasiones (y acá se ve la ascendencia borgiana) como un simple lector, para referirte a tu oficio de poeta.
- P.L. Para mí esas actividades, lectura y escritura, son inseparables. Y ya que trabajo en eso y vivo de eso, de hablar de lo que se lee y escribe,

las siento como materias primas, o primeras, como aconsejaba decir Pérez Rosales. En cambio la enseñanza sí me parece un “producto derivado”, porque uno perfectamente podría **no** hacer eso. La verdad es que **hablar** de lo que se lee y escribe es algo de lo que un escritor puede prescindir. Me encantó descubrir que Jaime Sáenz era relojero. Ser bibliotecario u otra cosa... Eliot trabajó en un banco...

E.O. Pero lo detestaba...

P.L. Naturalmente, mucha gente detesta esas labores puramente “alimentarias”. Lo que quiero decir es que la escritura y la lectura no son eso.

E.O. Ahora bien, tú acabas de sacar un libro de título significativo: *Relecturas hispanoamericanas*. Ese título indica una vuelta a determinadas regiones marcadas por el afecto del lector.

P.L. Aunque no están todas las que deberían ser. En general yo escribo poco, y esas relecturas tienen su origen en el cumplimiento de ciertas obligaciones también, en ciertos compromisos. A veces, los autores que más releo son otros. Yo tendría que escribir sobre Elias Canetti, por ejemplo, o sobre Calvino, o Stendhal, o Conrad, que son mis relecturas reales, esto es, son secretas. Y de Hispanoamérica tendría que escribir sobre Borges, que seguramente es el escritor que más releo, o José María Arguedas. De la literatura chilena, un escritor como don José Santos González Vera, ¿no? Aparte de haberlos mencionado alguna vez, nunca me he detenido a registrar las impresiones que estas lecturas me suscitan. Esas impresiones, de dominio privado, deben generar a veces experiencias de escritura. Yo releo mucho a José María: en cualquier momento vuelvo sobre ciertos libros o ciertos pasajes de su obra.

E.O. Yo voy a lo siguiente: el título implica volver... Ahora bien, si yo hago una interpretación muy libre, siguiendo nuestro propio ritmo de conversación, infero que tus dos títulos poéticos, *Noticias del extranjero* y *Cuaderno de la doble vida*, apuntan a ese tránsito, a esa fuga, que eran las características de la poesía de Lihn. Por ejemplo, *Noticias...* Son las noticias de un sujeto que no está ubicado en el lugar que quisiera, ¿verdad? Y por otro lado, *Cuaderno...* señala a un sujeto que se le tiene que arreglar en dos circunstancias que al parecer no pueden ser satisfechas a plenitud. La pregunta es la siguiente: ¿sientes tú que la actitud o la escritura de tu poesía transcurre en un espacio recóndito, como en tus relecturas reales, secretas? ¿No sientes que no le estás dedicando a tu poesía la atención que merece?

P.L. No lo había pensado así...

E.O. Y más. En tus *Relecturas*... hay una mirada que vuelve a centrarse en textos, amparada en algunos casos en la intertextualidad. Pues bien: ¿No crees que en tu poesía funciona la palabra de la misma manera, ya que tu último libro, *Cuaderno*... recoge poemas ya recogidos, reescribe poemas ya reescritos? ¿Y *Noticias del extranjero*... no recogía poemas de *Y éramos inmortales*?

P.L. Mi escritura poética sería una relectura de mis propios poemas...

E.O. Eso sería interesante también; pero a lo que voy es a lo siguiente, a esta sospecha: que un libro como *Y éramos inmortales*, cuya primera edición salió en las ediciones de Javier Sologuren, en Lima, en 1969...

P.L. Una plaquette, es decir, un librito...

E.O. ... y luego aparece, completo, en Chile, 1974...; que ese título, pues, transmite una sensación de fijarse a un momento. Y los otros dos libros apuntan a la errancia. ¿No crees tú, entonces, que tu propia escritura poética está en busca, pirandelianamente, de un autor que la está no diré abandonando...

P.L. ¿... eludiendo?

E.O. Sí, eso es, eludiendo. ¿Qué piensas?

P.L. Ahora pienso que sí. Tengo esa sospecha que tú aclaras bastante con esa pregunta. Algo de eso hay... la percepción o la vivencia de esa errancia supone un deseo de lo otro, de una cierta afirmación o reconocimiento de un lugar y de un sujeto — de un lugar del sujeto — que no está. Ese lugar del sujeto que soy debería ser la escritura, pero en este momento es la lectura, que también es una manifestación errática de pasar las páginas, ¿no es cierto? Ahora me doy cuenta de que el acto de la lectura tiene que ver con eso, con una especie de fuga, de eludir esos momentos de encuentro que en un plano tendrían que ser la escritura. Tal vez todas estas son tentativas de dar con ese sitio, así como también la lectura es un desplazamiento en un espacio textual en procura de momentos de plenitud, explicación y reconocimiento de un sujeto consigo mismo. Tal vez sea eso lo que yo busco en los libros.

E.O. ¿Y no crees que ese sujeto poético está siempre protegido, oculto, por una de las líneas que tú has fijado como las máscaras, como esos

personajes de estirpe literaria de los que habla tu propia poesía: la Caperucita, los comentaradores del Quijote, Magritte, etc.? En el fondo, tus dos últimos libros son uno solo. Lo curioso es que esas máscaras bien pudieron devenir artículos en prosa, literarios, sobre Caperucita Roja y la violencia o sobre alguna erudición cervantina... ¿No crees tú que en la lentitud con que ejerces el oficio poético hay algo de eso, es decir, un sujeto poético incitado por determinadas lecturas, determinados personajes, determinadas máscaras? Ahora bien, ese sujeto no parece haberse expresado del todo y eso sería lo que establece relaciones tan palpables entre tu escritura poética y tus relecturas hispanoamericanas.

- P.L. Algo había pensado sobre esas inclinaciones o modalidades... Ahora, un escritor siempre está diciendo otra cosa, ¿no? Pero esa otra cosa es, precisamente, la significativa.
- E.O. Yo me sitúo en el momento previo al registro de la escritura. En otras palabras, el sujeto de tus libros es alguien que se define por la lectura y las máscaras y también por la propia escritura. Ahora bien: si uno tiene que hacerle preguntas a ese sujeto descubre que ese sujeto tiene motivaciones, como aquella persona que camina por la calle y entra en todas las pastelerías a probar los dulces, pero en cambio es absolutamente impermeable o indiferente a un cabrito al palo, para decirlo con Neruda... Ono le llama la atención un cervecería. Simple y llanamente prefiere las confiterías y punto. ¿Qué ocurre cuando el sujeto se halla en una ciudad en la que las confiterías brillan por su ausencia? ¿Se queda el sujeto sin motivaciones? No sé si me dejo entender...
- P.L. Pero entonces las suscita imaginariamente también... Y ese debe ser el papel de la lectura, ¿verdad?
- E.O. Las suscita imaginariamente, pero estarían condicionadas sólo por la literatura. ¿Y no crees que ese sujeto, para ejercer una atracción distinta, debería reflexionar en contra de esas máscaras?
- P.L. ¡Proponerse el destierro de las máscaras!
- E.O. ¿El miedo a lo desconocido no sería la causa de las máscaras, que permiten el ocultamiento?
- P.L. Es posible. La máscara oculta, evidentemente. Pero el destierro de las máscaras que yo constato muy a menudo en la poesía que leo, en la poesía de otros, a mí me parece que conlleva un peligro. Al desterrar

las máscaras aparecen unas voces que son muy estridentes, ¿no? Entonces, claro, yo tengo temor a esa estridencia, al desmadejamiento. Es decir, yo creo que la función poética, como la entiendo y la aprecio, es la búsqueda de un orden.

E.O. Pero esa estridencia es susceptible de modulación.

P.L. Es cierto. Y eso ocurre en los casos más poderosos y felices. No hay más que pensar en Vallejo, en ese mundo poéticamente liberado; como el de Neruda, o el de Enrique Lihn.

(Port Jefferson Station, N.Y.  
Marzo 6, 1988)