

Un poco de razón, un poco de espejismo Entrevista a Javier Bello

ÁNGELES MATEO DEL PINO*

Semblanza:

Javier Bello, Concepción, Chile, (1972). Licenciado en Humanidades con Mención en Lengua y Literatura Hispánica, Universidad de Chile, y Doctor en Literatura Española Moderna y Contemporánea por la Universidad Complutense de Madrid. Ha publicado los siguientes poemarios: *La noche venenosa* (Concepción, Letra Nueva, 1987), *La huella del olvido* (Concepción, Letra Nueva, 1989), *La rosa del mundo* (Santiago, Lom, 1996), *Las jaulas* (Madrid, Visor, 1998), *Jaula sin mí* (Huelva, Diputación Provincial de Huelva, 1999) y *El fulgor del vacío* (Santiago, Editorial Cuarto Propio, 2002), que incluye *La huella del olvido*, *Las jaulas*, y el poemario inédito *Los pobladores del entresueño*. En 1992 recibe la Beca para la Creación Poética Joven de la Fundación "Pablo Neruda". En 1994 obtiene el Primer Premio de Poesía en los "Juegos Florales Gabriela Mistral" por el poemario *La rosa del mundo*. En 1998 el poemario *Las Jaulas* recibe un accésit al VIII Premio "Jaime Gil de Biedma", Segovia, España. Es coeditor del *Retablo de Literatura Chilena* en Internet y de la revista electrónica *Cyber Humanitatis*, proyectos de la Facultad de Filosofía y Humanidades de la Universidad de Chile. Sus poemas han sido incluidos en numerosas antologías poéticas nacionales y en el extranjero.

* Profesora Titular de Literatura Hispanoamericana, Universidad de Las Palmas de Gran Canaria.

entre los matorrales, el príncipe quería bestias entre los matorrales, el príncipe adecuado para la imprecación y el uso del cuchillo, bestias para darles caza y comer de sí mismo en la carne de todas las bestias

entre los matorrales daba forma a su sueño, un poco de razón, un poco de espejismo, una batalla blanca con caballeros altos y damas degolladas, una sangre para la aventura, ríos en el pecho, animales deliciosos para morder en su jaula de lujo

el príncipe comparte los hilos de mi rostro con el enemigo íntimo del pueblo, su mínimo reflejo es mi escenario

entre los matorrales, el príncipe que habito debe tener cuidado

[Javier Bello,
"Los pobladores del entresueño",
El fulgor del vacío (2002)]

¿Cuáles fueron sus primeros acercamientos a la poesía? ¿Desde cuándo escribe y desde cuándo publica?

Escribo desde que aprendí a leer. No me acuerdo exactamente cuándo, pero creo que a la edad en que los niños normalmente lo hacen. Antes, tengo algunos recuerdos —mis mayores me los han confirmado—: dibujaba —desde entonces impenitente, la mayor parte del día— soles y lunas de colores o simplemente caligráficos, y algunas otras presencias, en cuadernos que portaba conmigo todo el día: una especie de centro mío sobre la tierra. Un centro que se traslada a la letra un tiempo después.

Mis primeras lecturas fueron en prosa, *Robinson Crusoe* y los *Diarios* de Marco Polo. El último me fascinó desde el punto de vista del poder de la imaginación. Sin embargo, sólo desde que me encontré en una edición conjunta el *Romancero gitano* y *El cante jondo* de Federico García Lorca supe de inmediato que eso y no otra cosa es lo que yo quería hacer, y así es como escribí el primer poema que recuerdo que tenía algún interés para mí: "Soldado doblan-

do el cuello". Luego leí *Cantos de vida y esperanza*, de Rubén Darío, y un par de años más tarde *Una temporada en el infierno*, de Rimbaud; *Poeta en Nueva York*, de García Lorca, las tres *Residencias*, de Neruda y las *Obras completas* de Vicente Huidobro. Mi personal desconcierto adolescente, la situación incivil del país y toda esa mezcla de lecturas detonaron en mí, cuando yo tenía 14 años, la escritura de *La noche venenosa*, que se publicó alrededor de un año después en los Cuadernos de Movilización Literaria, una colección de la editorial penquista Letra Nueva. Ésa fue mi primera publicación en el Concepción de 1987: cinco poemas largos, insolentes ante los lenguajes sociales y ante la poesía en boga en ese entonces, con una imaginería claramente surrealista, que todavía considero mi fundación como poeta. Alrededor de esas ediciones y de otras, alrededor de un arduo trabajo artístico en muchas disciplinas, de las acciones que intentaban conseguir elecciones libres y la liberación de los presos políticos —entre ellos la poeta Arinda Ojeda—, de denunciar el margen y a la vez centro de una ciudad donde se torturaba (Sebastián Acevedo se prendió fuego a una cuadra de mi casa, desde la ventana vi el resplandor) —entre otras demarcaciones éticas que hoy por hoy la gran mayoría considera sitios eriazos de la civilidad—, se configuró una hermosa fauna, insular y propia, cohesionada y apasionada, *rara avis* cada uno de aquellos poetas y amigos que hicieron habitables nuestros "túneles morados". En ese tiempo conocí a quien sería y es una influencia fundamental para mí en el ámbito poético, vital y moral: el poeta y artista plástico español Juan Carlos Mestre quien vivió en Concepción con su mujer, la pintora y poeta penquista Alexandra Domínguez, hasta 1989. Sin la amistad y la lucidez de Mestre, yo no hubiera ni publicado mi primer librito ni continuado escribiendo.¹

¹ Javier Bello hace referencia expresamente al ambiente que se vivía en la ciudad de Concepción durante los últimos cinco años de la dictadura, no los más violentos, pero sí de alta tensión social: presos políticos, detenidos desaparecidos, degollados, torturados. La resistencia era más bien pacífica: grandes manifestaciones contra el régimen, actividades por la defensa de los derechos humanos, campañas para lograr unas elecciones libres. Todo ello contribuyó a crear un tejido de solidaridad, que también influyó en la cultura, como forma de sostener la vida. Los amigos no sólo eran la posibilidad, sino la existencia de un "paraíso" ante lo incivil. Así se conforma un panorama en el que intervinieron los poetas Juan Carlos Mestre y Alexandra Domínguez (pintora sola-

¿Qué autores y obras fueron para usted lecturas “obligadas” en sus inicios? ¿y después?

Mi “fondo de ojo” son sin duda el Neruda residenciario y por supuesto el de algunas zonas de *Canto general*, el García Lorca de *Poeta en Nueva York* para adelante y el Huidobro de *Altazor* para adelante, pero también tendría que nombrar a Saint John Perse, a José Lezama Lima, a Luis de Góngora, a Gabriela Mistral, a Walt Whitman, a Enrique Lihn, a Pablo y Winett de Rokha, a César Vallejo, a Luis Cernuda, a Gonzalo Rojas, a Pier Paolo Pasolini, a Eduardo Anguaita, a Octavio Paz y a Rimbaud, todas lecturas de adolescencia.

Más tarde, me han impresionado mucho Juan Larrea, Rosamel del Valle, Humberto Díaz-Casanueva, el dramaturgo escandinavo Ibsen, Olga Orozco y Alejandra Pizarnik, René Char, André Breton, Xavier Villaurrutia, Blanca Varela, Diana Bellessi, José Viñals, X504, entre muchos de los que me gustaría que se me hubiera pegado algo.

¿Por qué la poesía? ¿Ha incursionado alguna vez en la narrativa?

Como escribí antes, desde el momento en que me enfrenté por primera vez a un poema, la “idea” del poema me fascinó, quedé atrapado: fascinación, enamoramiento, pasión. Pasión por aquello que significa el poema como constructo estético y como elemento simbólico que se aleja de la “realidad” y del lenguaje cotidiano para volver a ellos y transformarlos. Un poema también puede ser narrativo, pero en principio es otra cosa. El poema, por más que se haya desbaratado lo sublime de su función y haya tocado el silencio con algunas de sus esquirlas, de alguna manera da cuenta de una realidad detrás de la realidad, aunque su confín pueda ser

mente en ese entonces), Jorge Mendoza, Omar Lara —quien montó, por esos años, la editorial Lar en Concepción y, más tarde, la librería Lar—, Ricardo Mahnke, Alexis Figueroa, Tulio Mendoza, Tomás Harris, Ximena Pozo y Marina Arrate, quien vivió durante esos años en Concepción. Además, existieron otras formas de resistencia cultural: la Galería de Arte El Caballo Verde, dirigida por Carmen Azócar; talleres literarios como Mano de Obra o el de Tulio Mendoza; las ediciones Letra Nueva y después Lar. Todo ello propicia que el panorama poético se empiece a desplazar a Concepción, como sucedió, quizá con más bríos, en Valdivia, con la editorial Barba de Palo, del poeta Jorges Torres, por citar un ejemplo.

la mudez, el absurdo, la degradación o la constatación de vacío, la misma inexistencia. La traducción del *habla* que sostiene al poema constituye para mí el mayor reto vital al que me he enfrentado. Uno tiene que concentrarse en el silencio y escuchar el latido detrás del ancho pecho de la realidad: aquello que la realidad no deja decir y que resulta trasgresor tanto con respecto a la tradición poética como con respecto a los órdenes sociales. Oír “la pequeña voz del mundo” como escribe Diana Bellessi, transformarse en la boca por la que habla lo otro. Siempre he preferido ese ejercicio al de contar historias, que me aburre un poco, en el sentido en que cuando ya sé la historia que voy a contar (o, también en el caso del poema, cuando conozco lo que voy a escribir) no encuentro placer ni desafío en no oír eso de que te hablaba antes. Es posible que yo no esté conectado con esa forma de la literatura, porque no me cabe ninguna duda de que la narrativa también es un transmisor poderoso cuando olvida el molesto anecdotario disfrazado, la ilusión de realidad, más aún en novelas que son una especie de anti-novela: ejemplo mayor, *Paradiso*, de José Lezama Lima.

Comencé una vez a escribir, sin una historia definida, una novela que se abría con un niño muy pequeño —él era el narrador— que en un jardín observaba el rostro de su madre. Pero, claro, nunca quise salir de ese hechizo y terminé siendo un poema. Todo lo que trato de escribir se transforma —siempre intento dejar la escritura ir hacia sí misma— en “poesía”.

¿Podría señalar cómo se desencadena en usted el proceso creativo?

Cómo se desencadena no te podría decir, porque creo que es una cosa que funciona en mí desde la primera vez. Es un estado constante, una forma más de la vida, la forma de mi vida, y en ese sentido una disposición que implica una dedicación. Juan Carlos Mestre dice siempre: “antes de escribir el poema hay que vivir la vida del poema”. Yo, que soy más oscuro —ni solar ni lunar, sino cavernario y abisal—, he entendido lo anterior de una manera tanto más órfica (soy, sin embargo, un Orfeo sin destino: no sé lo que busco). Yo creo que el poeta tiene que estar conectado constantemente con algo que se puede afirmar que está afuera de uno, abrir el oído —las famosas puertas de la percepción— y de repente el lenguaje contesta algo, un primer verso o un poema completo

o un giro de lenguaje o una imagen con la que después trabajo. La poesía es un oficio de tiempo completo, pero no en el sentido del escritorillo “profesional” que está todo el día “escribiendo por escribir”, ejercitándose como en un gimnasio para publicar un libro al año, sino en la búsqueda de un estado, llámalo gracia o ebriedad o pasión, o como quieras. Se puede trabajar mucho, pero si no se conoce esa cánula, si no se oye esa goterita en el tejado, no se saca nada, no pasa nada contigo, lo que escribes es letra muerta. Sin embargo, dedico largos periodos de tiempo a pulir los poemas —en cuatro o cinco años consigo finalizar un nuevo conjunto—, trabajo que consistiría más o menos en tratar de dejar que ese resplandor entrevisto hable solo en la página, sin mi ayuda; a la hora de escribir no sé nada más que esto que te digo. Creo también en la iluminación por el trabajo: a veces, sobre mares de letra muerta, por cansancio, lograr un versito que tenga luz, luz propia, luz ajena, propia de lo otro, un verso trasmisor. Sin embargo, la práctica del oficio consiste para mí, fundamentalmente, en esperar sentado al filo de la corriente a que pase el pez que tiene mi nombre tatuado en las escamas, atraparlo y mostrárselo, vivo, a mis amigos, no para comerlo, sino para que nos devore a todos.

¿Cómo definiría su poesía? ¿Con qué estética se siente más identificado: barroca, vanguardista, postmoderna...?

En el sentido de las diversas “estéticas” que terminan por transformarse en fastidiosas etiquetas críticas, podría decir que no tengo una definición. Sin embargo, puedo tratar de construir una por negación. Por efectos del “temple de ánimo” del que mi poesía es víctima —grave, sentencioso y subjetivo—, ésta se ha alejado naturalmente tanto del tono irónico —una prebenda a veces, a veces síntoma de facilismo— como del conversacionalismo —desde el comienzo el lenguaje poético me fue dado como un habla diversa en su finalidad a la que se da en la comunicación diaria—, como del objetivismo, que considero, pese al oxígeno que hizo respirar en su momento a la poesía latinoamericana y de la enseñanza de la concreción de los objetos poetizados —cosa que propuso Pound mucho antes—, una tendencia que si se aplica en estricto rigor conduce al empobrecimiento de las profundidades propias de la poesía. Pese a las voces disidentes, estas tendencias se han confabulado para establecer en la poesía escrita en Chile durante las últi-

mas décadas, más que nada en los cenáculos santiaguinos, un mal uso de los elementos de la antipoesía —un admirable proyecto personal de Nicanor Parra, con algunos excelentes herederos— y una serie de intentos de desconocer la tradición precedente —sobre todo los descubrimientos de la vanguardia— e imponer una mala traducción de la poesía *beat* y de autores como Bukowski como estilo de época.

Daré cuenta de mi ligazón con la vanguardia más adelante, cuando te conteste la pregunta sobre la imagen poética que tuviste a bien hacerme. Provengo, sin duda, como casi todos los poetas que conozco, de alguna esquirola de la explosión que significó la poesía de vanguardia, pero también de otro momento fundamental en la historia de nuestra lengua poética, cuando la obra de Luis de Góngora prendió como una semilla en Latinoamérica durante la Colonia, primero en México, con Juana de Asbaje, y que luego atraviesa el modernismo con poetas como Julián del Casal, el mismo Darío y el gran Herrera y Reissig, pero que sobre todo florece en Cuba, ya en el siglo xx, con Lezama Lima y la generación del grupo Orígenes, y en España con la generación del 27, momentos que considero propiamente vanguardistas; si no lo son, están muy cercanos a ella. Ahora, no puedo negar que en la narrativa hay obras esenciales como las de Alejo Carpentier, Severo Sarduy y Reinaldo Arenas, y en poesía la de Néstor Perlongher y Arturo Carrera, pero desconfío del concepto académico de neobarroco: ¿qué lo diferencia del barroco de Lezama y de la transición que representa Carpentier?, ¿si es un “espíritu de época”, un *Zeitgeist*, por qué no llamarlo sencillamente barroco, que es más coincidente con aquello? Prefiero esa denominación, que no indica una pertenencia estricta a una especie de corte, una corte literaria más. El neobarroco me parece otro *boom*, pero pequeño, una trampa académica, otro encasillamiento con el que no me identifiqué y generacionalmente incluso me encuentro muy lejano. A este nombre se ligan indebidamente los de muchos poetas, y grandes poetas, que ni siquiera respiran ese aire, como sucede en la antología *Medusario*, de reciente aparición en la editorial del Fondo de Cultura Económica. Sin duda hay una corriente, mucho menos extensa de lo que se puede suponer, que cuando recupera el espíritu virulento de las vanguardias, al que históricamente está ligado, no cae en un manierismo que me parece estéril, y logra desafiar los monopolios de la poesía de nuestro país y de nuestro continente. Esa continuidad me inte-

resa, cuando se libra de la camisa de fuerza del encasillamiento y de su ligazón con la ninguna-cosa a la que políticamente, desde los centros internacionales del poder y la academia, se intenta someternos: la irresponsabilidad y el pasotismo de los teóricos postmodernos, que desconocen la precariedad que permanece en nuestras realidades sociales — y la resistencia ante esas condiciones, viva pese a la persecución y destrucción sistemática a las que han sido sometidos nuestros movimientos políticos de izquierda—, negando incluso nuestro derecho a reconocernos como sujetos de pensamiento y seres humanos íntegros: se habla de posthumanidad cuando aún no se ha conquistado la humanidad y del surgimiento de antisujetos cuando sujetos no convenientes para la cobertura conservadora que se nos impone alzan la voz.

¿Cuáles son las claves temáticas que a su parecer resultan recurrentes en su poesía?

Por lo general, escribo sin un tema previamente establecido. La escritura surge en una especie de raptó, donde entiendo todos los movimientos del lenguaje en mi cabeza, pero que luego no puedo reproducir en otro cuerpo de lenguaje que no sea el del poema. Incluso he practicado —y esto ya un tanto más *ex profeso*— una escritura “sin centro”, es decir, sin siquiera un eje que ordene los fragmentos poéticos de la conciencia. Casi siempre el poema surge de algunas observaciones de objetos y sucesos que no presentan a simple vista una gran importancia, pero que se revelan como portadores de sentido. Nunca he buscado temas, sino sentido. Y en este aspecto es que hay algunos elementos poetizables o bien ya poetizados previamente que se reiteran y se transforman en hilos conductores entre los poemas y los distintos grupos de ellos. Algunos se pierden con el tiempo y desaparecen para no volver, porque ya se agotaron y su serie se cerró. A veces elimino en parte algunas recurrencias particulares que son muy identificables y cansan con facilidad. Por lo general, en mis poemas se repiten ciertas “palabras” que son claves que cobran un significado particular y variable dentro del idiolecto que uso y no en el simbólico tradicional, es decir, no se trata de explicitaciones de contenido sino de marcas con un valor más plástico que semántico: “muerte”, “caballo”, “noche”, “lluvia”, entre tantas.

¿Qué importancia tiene para usted la imagen y la metáfora como soporte, forma y fisura del lenguaje? En contraposición, qué relevancia le concede al “silencio” y qué valor ocupa en su poesía?

Muchísima. Es largo de contestar. Mi apuesta y mi ejercicio poéticos han ido por ese lado. En búsqueda de la imagen, más que de la metáfora. La metáfora ha sido el fundamento y a la vez el lugar común de la primera. Hay autores que de diversos modos han conseguido la imagen sin la utilización de la metáfora. Ejemplos cercanos son los poetas chilenos Gonzalo Millán y Juan Luis Martínez.²

Después del extremo y agotamiento de la metáfora por la práctica de los poetas modernistas, última especie de creadores de lo que Vicente Huidobro llamaba “poesía referencial”, fue el mismo Huidobro quien propuso para la creación de un arte nuevo lo que designó como “imagen compuesta”. Creo que ese descubrimiento, que Huidobro abstraigo de su propia escritura y de las poéticas de la vanguardia histórica en Latinoamérica y Europa, ha marcado la poesía contemporánea en nuestro continente. Incluso las poéticas que rechazan los diversos aportes de la vanguardia y que al mismo tiempo presentan algún tipo de validez estética, son posibles gracias al uso de la imagen compuesta, que permite llevar al poema más allá de la referencialidad evidente y se constituye en el medio de expresión —en sentido técnico— de asociaciones que dan cuenta de una “realidad” —no existe la asociación “libre”, el arte no es arbitrario— que en nuestros tiempos va más allá de la lógica y de la causalidad percibida por los sentidos. Es decir, que permite dar cuenta de descubrimientos e instancias de conocimiento que superan la capacidad humana de comprender el entorno de manera cabal en un tiempo y espacio determinado por los medios que la cultura consideraba “naturales”.

² Gonzalo Millán es considerado uno de los grandes autores de los años sesenta, formó parte del Grupo Arúspice de Concepción, principalmente poeta en los años setenta, tanto en el exilio como después en Chile. Sus libros más conocidos tal vez sean *Vida* y *Virus*. Juan Luis Martínez, autor de *La Nueva Novela*, es uno de los escritores más influyentes desde fines de los años setenta en adelante; aunque su libro apareció después del de Raúl Zurita —*Purgatorio* (1979)—, fue una obra que tomó más de una década de escritura. Antes del golpe, en los años sesenta, se reunía con Juan Camerón y Raúl Zurita en el Café Cinema de Valparaíso. En cierta manera, Juan Luis Martínez puede ser considerado la voz fundadora de los discursos de neovanguardia en Chile, de los que se hace eco Raúl Zurita, Diamela Eltit y el grupo C.A.D.A., por ejemplo.

Nunca me he cansado de insistir en el carácter fundacional de la vanguardia y sus diversas búsquedas para la poesía contemporánea, en específico para la poesía chilena del siglo xx, y la importancia y necesidad de la obra y el pensamiento de Huidobro para nosotros. Tampoco me he cansado de contravenir las posiciones estéticas que intentan desperfilar la importancia de los logros de la vanguardia, en específico en el punto referente a la creación de la imagen. Son muchos quienes buscan otras fundaciones que los libren de confrontar ese origen y ese fundamento, pero creo que sus “fundaciones” —poéticas que sin duda me parecen de un alto valor— mantienen una relación con ese “permiso” que se generó en las primeras décadas del siglo xx, son posibles gracias al derrumbe de los moldes tanto estéticos como políticos —el arte burgués— que los modernistas habían flexibilizado y que los vanguardistas, nuestros abuelos o bisabuelos —una gloriosa tropa de agitadores— terminaron por convertir en escombros. Pienso en dos de las más interesantes e influyentes poéticas del último medio siglo en Chile:

En primer lugar, la antipoesía, un tropo literario creado por Nicanor Parra, cuya obra poética me parece un avance de la vanguardia —especialmente a nivel de imágenes y de lenguaje—, una neovanguardia generada contra algunas de las formaciones de la vanguardia histórica que intentó —secundado por el “realismo socialista” de Neruda, paradójicamente otra de las “vacas sagradas” contra las que arremetía el antipoeta (a quien Parra trataba de emular)— poner orden en la complejidad de voces poéticas que habitaban el panorama de ese entonces y establecer una línea excluyente de continuidad entre Neruda y su sucesor Parra. Esto obedece a una característica fundamental de nuestra idiosincrasia proyectada en la cultura: la angustia e intolerancia ante lo diverso y múltiple y la necesidad de que haya una sola voz intocable que domine el panorama desde las alturas de un falso cielo canónico.

En segundo lugar, el fenómeno de la poesía escrita por mujeres a partir de la década de los ochenta, que ha entregado obras de indudable valor estético: Soledad Fariña, Elvira Hernández, Verónica Zondek, Cecilia Vicuña, Rosabetty Muñoz, e indirectamente de las algo más jóvenes Alejandra del Río, Damsi Figueroa, Verónica Jiménez y Antonia Torres. Las primeras parecen reconocer un origen en la obra poética y en el pensamiento femenino, social, indigenista y americanista de Gabriela Mistral, oponiendo algunos críticos este centro a la vanguardia construida por varones blancos

que miraban fundamentalmente a Europa. El segundo punto de la comparación es un espejismo, si se incluye en la lista de “varones blancos europeizantes” al cholo César Vallejo, al roto Pablo de Rokha y a su mujer Winett; si se menciona la relación que se puede establecer entre el mismo Vallejo y la poesía negra de Mandrágora con la obra de Zondek, por ejemplo; o la gravitación constante de De Rokha; las relaciones de los surrealistas latinoamericanos con Olga Orozco y su influencia sobre Alejandra Pizarnik; la constante presencia del Neruda residenciario, entre otros tantos fenómenos que tienden a unir ambos panoramas en vez de separarlos. Por otro lado, hay que decir que el primer término de la comparación, esto es: la obra de Gabriela Mistral, una de nuestros mayores poetas, no estuvo ajeno al influjo de la vanguardia, especialmente a nivel imaginístico. Creo que su más alta poesía, contenida en sus dos últimos libros, Tala y Lagar, se quita de encima el lastre de los tópicos formales del modernismo y postmodernismo — conservando, sin embargo, una procedencia que la vuelve tan particular — por medio de las “licencias” a que la autorizó la “nueva” poesía.

No me cansaré de repetir que los modos expresivos que hoy se consideran naturales para la poesía, en términos concretos: las imágenes con que nos sorprenden cada vez los poetas, sea cual sea su nivel de lucidez al respecto, son producto de una serie de prácticas de los movimientos de vanguardia y su masificación, y esto puede entenderse como un triunfo de aquellos valientes poetas, y un triunfo más para la colección de sus más altos pensadores: Vicente Huidobro y Juan Larrea, e indirectamente para su precursor, el admirado Oscar Wilde.

Ahora, a nivel personal, la imagen me ha servido para lograr la síntesis entre los elementos que intento incorporar a la página. Esa síntesis trata de generar intensidad, la que a su vez puede producir emoción. La intensidad es la primera búsqueda que me anima cuando trabajo un poema. La imagen permite, además, conservar los espacios de ambigüedad que se evidencian en la realidad, salvando así al poema de los desfiladeros explicativos, que tanto demoran el encuentro con el lector. Esa ambigüedad, por otro lado, puede ser contrastada con imágenes que elaboren aspectos explícitos de la realidad, que en la confrontación se tiñan de extrañeza, produciendo así un doble efecto: tornar aceptable lo extraño y raro lo que los horizontes de expectativa del lector consideran “normal”. Otro contraste que intento realizar es el que puede producirse entre una ima-

gen compuesta de metáforas, es decir, puramente creada, y otra imagen que supuestamente recoja y conjugue datos hiperrealistas. Ambos contrastes generan, además de emoción, conciencia.

En este sentido, la poesía, al menos la mía, intenta develar cuáles son los límites perceptivos de la conciencia en cuestión y qué tanto de lo que reconocemos como real es ilusión encerrada en la jaula de nuestra representación del mundo. En verdad, esto encierra una paradoja: el contorno donde se une el exterior con la mente humana está conformado por límites, concretos y variables, que nos entregan todo lo que es gozoso o doloroso para nosotros en tanto especie humana. De ese modo, la poesía, con su poder recolector y trasmutador, y su posibilidad de alterar la realidad con un producto que ha sido generado a partir de ella, trata de incidir en nuestra frontera fundamental: la que constituimos nosotros mismos. La poesía nos permite mirarnos y observar de qué modo nos vemos y vemos el mundo. Por lo tanto, un acto de conocimiento. Puede ser que este acto tenga un trasfondo ético: si nos revela, aunque sea por medio de fragmentos, nos hace libres. Nos hace ver lo que no nos permitimos ver, nos hace decir lo que no se puede decir, las palabras prohibidas por nuestras sociedades integristas: pasión, muerte, amor, deseo, justicia, crimen, locura. También investiga en el borde que separa aquello que nos pertenece o nos debe pertenecer, y aquello que nos es, o nos debe ser, ajeno.

Me preguntas por el silencio. María Zambrano escribió que antes de escuchar la palabra de un poema, hay que escuchar su silencio. Escuchar el silencio es la excavación fundamental en que trabaja el oído del poeta para obtener la palabra. Si bien la palabra se expresa en imágenes y ritmos, la palabra misma es la expresión del silencio. El silencio representa para mí el fondo sagrado de la poesía, el origen de la voz humana y el constante doble que fecunda y a la vez amenaza la materia poética. El silencio, además de esconderse detrás de los versos, acampa en los blancos de la página, y es primordial a la hora de la composición del poema y de su lectura. Sin el silencio y sin el blanco, no hay palabra que se oiga ni se vea.

¿Por qué esa insistencia en conformar un imaginario poblado de animales? ¿Es consciente de que ha configurado un bestiario muy particular?

Primero, el paisaje. Parece que no se mueve, pero detrás hay fuerzas, potencias como les llamaban los antiguos, energías como

les dicen (o decían, no sé) los modernos, que encarnan el movimiento. Yo crecí en un mundo —el Sur— en que el paisaje lo esconde todo y lo representa al mismo tiempo. Nuestra historia como colectivo —la crueldad, la represión, el exterminio de nuestras tribus y nuestros árboles, pero también el agüita de los milagros que cae de vez en cuando sobre nosotros— se manifiesta en el paisaje. Intenté desde un comienzo, inconscientemente, dar cuerpo a esos movimientos de forma concreta en imágenes, no en el lenguaje mismo como lo hacen tan bien otros poetas que conozco (por ejemplo, Soledad Fariña). Mi cabeza y mis lecturas, sin duda, en combinación, crearon ese pozo enterrado que me constituye, y confabularon para entregar una forma animal —“la bestialidad es cosa del espíritu”, escribió Cernuda— a esos movimientos. Los animales, las bestias, nuestros compañeros y símiles históricos, pueden encarnar y dar concreción a fuerzas poéticas que de otro modo, en mi caso, no podrían decirse: piensa en el tigre de Blake, algo así como el mal en la sombra. Los animales se constituyen tradicionalmente como elementos que, dada su mudéz y misterio, es decir su extrañeza, y al mismo tiempo sus similitudes con nosotros, han servido para comunicar lo abstracto con lo figurativo, un transporte que la poesía realiza con naturalidad.

Si tú piensas que es particular mi bestiario, acepto encantado la lluvia de flores. Pero me parece que mi colección de animales proviene de mi acercamiento a las poéticas de Neruda, Lorca y Lautreamont.

¿Se encuentra usted “instalado” en alguna generación poética chilena? ¿Cuál? ¿Quiénes la integran? ¿Cuáles son los rasgos que los unen? ¿Con qué autores de su generación siente una afinidad poética más estrecha? ¿Por qué?

Mi caso es un tanto extraño: empecé a publicar muy joven, cuando estaban en plena vigencia los poetas de la promoción anterior y no asomaba todavía ningún poeta de mi edad por el panorama. Ya lo que publicaba en ese entonces era bastante extraño dentro del medio. Yo vine a encontrar a mis pares cuando ingresé a estudiar literatura en Santiago, en la Universidad de Chile y en el taller de la Fundación Pablo Neruda el año 1992. Más adelante consignaré algunos de sus nombres. Nos une la preocupación por recuperar la tradición de la poesía chilena (y sus extensiones y paralelos en

la lengua castellana y fuera de ella) que aparentemente se había perdido tras los años de dictadura militar, pero por sobre todo nos reúne la diferencia de discursos y la pérdida de prejuicios, pero no de juicios, ante el fenómeno poético: es increíble lo poco que nos parecemos unos a otros en la superficie, pero lo hermanados que nos encontramos en lo que a visión de mundo respecta.³ Por otro lado, también coincidimos, creo yo, en la aversión a definir lo poético desde los discursos teóricos y encasillarnos en apreciaciones que suenan ajenas a la materia poética. Los discursos poéticos no se salvan porque incluyan esto o aquello como una receta, sea la presencia de lo urbano o los espacios de marginalidad, tan de moda como justificaciones críticas, sino en la búsqueda de lo propio del sujeto a través del poema. Oficio, vigilancia, conciencia, son palabras que yo utilizaría para aproximarme a una visión de conjunto. También secreto y distancia.

Con muchos tengo similitudes y grandes amistades, pero con Alejandra del Río hay una especie de comportamiento simbiótico. Nos comunicamos por debajo. Reaccionamos de similar modo ante hechos y cosas. Tenemos las mismas preferencias por autores y obras. Es uno el color de nuestra pasión política. Usamos distintas lenguas para decir lo mismo. Nuestra forma de acercarnos a la imagen es similar. Nuestra ansiedad, nuestra sed, pareciera provenir de genes siameses, y representa el doble de nuestra intensidad poética. Nos entregamos secretos que crecen como semillas en versos espejeantes. Ella ha terminado mis poemas y yo los suyos. Hemos pasado grandes temporadas de nuestras vidas juntos, paseando desprevenidos de la mano de la tormenta. Hemos recibido ofensas de la misma boca y alegría con iguales manos. Hemos aparecido y desaparecido juntos. Nos hemos dejado recados en los consulados infernales y en los árboles del paraíso. Hemos amado juntos y nos hemos amado los dos. ¿Qué otro azar podría reunirnos?

³ Javier Bello, al referirse a su generación, tanto en esta entrevista como en su estudio y antología sobre los poetas de su edad —Los Naufragos—, la define en términos históricos, no necesariamente en términos etarios y generacionales, para aludir a aquellos que empezaron a publicar en los años noventa o bien a manifestarse a través de inéditos en la postdictadura. De esta manera, trata de configurar una “escena” literaria determinada, disolviendo así el canon estricto de generación. Por ello, no incluye a Sergio Parra, Malú Urriola, Nadia Prado, Guillermo Valenzuela o Ricardo Mahnke, que comenzaron a publicar en la segunda mitad de los años ochenta y constituyeron la

¿Es usted de esos poetas que disfrutan dando recitales poéticos? ¿Qué le aporta este tipo de actividades?

Me interesa soltar la poesía en los lugares donde normalmente no se encuentra y donde debería, por pertenencia, hallarse. Creo que la poesía también vive en la acción y es increíble la comunicación que se establece con los asistentes a estos eventos, sobre todo cuando no son “poetas”. Se podría pensar que lo que yo o algunos de mis compañeros de generación escribimos es inaccesible para un lector medio o un auditor común, pero ésa no es mi experiencia. He presenciado un verdadero entendimiento de las personas que viven aquello que escuchan y reconocen en la palabra poética la concreción de una fuerza que ellos bien conocen. En ese momento es cuando la poesía se relaciona con su origen oral como fundadora de las comunidades humanas y adquiere algo del valor político que tenía y que la letra y el paso del tiempo le han quitado. El pueblo chileno, que siempre ha tenido la delicadeza de amar la poesía y el arte, y hacer de sus artistas figuras populares, reconoce como parte de su identidad la significación de la poesía y su radical conexión con lo humano. Se nota en las lecturas, sobre todo en provincias —Concepción, Valparaíso, Punta Arenas, Penco—, lo más lejos posible de la pretensión y el arribismo santiaguino, que aleja a las personas de su propia proveniencia. Tal como los nuevos ideólogos pretenden que suceda, cuando el pueblo desaparece —aunque sólo sea de palabra, en la superestructura— el conflicto político se atenúa y se prepara la llegada del “arte postmoderno” tal y como lo describe Jameson. Por eso la poesía es fundamental, porque conecta, más que las otras artes —menos independientes y más maleables—, a los ciudadanos con los valores fundamentales de la comunidad. Pueden decirme que todo es una ilusión, que ya no hay oídos ni pies para esa música, cosa que no creo. Si tal cosa

“escena” poética anterior. Sí figuran, por tanto, Verónica Jiménez (Santiago, 1964), Jaime Huenún (Valdivia, 1967), Nicolás Maré (Santiago, 1968-1993), Pedro Antonio Araya (Valdivia, 1969), Nicolás Díaz (Santiago, 1970), Rodrigo Rojas (Lima, 1971), Germán Carrasco (Santiago, 1971), Juan Herrera (Concepción, 1971), Javier Bello (Concepción, 1972), Alejandra del Río (Santiago, 1972), David Preiss (Santiago, 1973), Andrés Anwandter (Valdivia, 1974), Antonia Torres (Valdivia, 1975), Alejandro Zambra (Santiago, 1975) y Damsi Figueroa (Talcahuano, 1976), entre otros.

fuera de esa manera, antes de convertirme en un payaso del nuevo orden del imperio, prefiero ser el ciudadano que con su lengua oscura canta para una oreja desaparecida, pero sin amo.

¿Ha dirigido o dirige algún taller poético? Pensando en un “joven” poeta que recién comienza, ¿cree que son convenientes y hasta cierto punto necesarios estos talleres? ¿Participó usted en alguno cuando iniciaba su andadura en la poesía? ¿Cuál ha sido y es su experiencia en este terreno?

El primer taller y el más importante que he conocido desde que empecé a relacionarme con poetas fue el trabajo compartido, especialmente la enseñanza que desde temprano —mis 14 años—, cuando aún vivía en Concepción, recibí de un poeta mayor: Juan Carlos Mestre. Ese trabajo se ha extendido con los años no sólo con él sino con otros poetas con los que hemos compartido las búsquedas, indecisiones y angustias del oficio: Andrés Anwandter, Alejandra del Río, David Preiss, Pedro Montealegre, Rodrigo Olavarría, si no me olvido de otros. También he recibido la ayuda de algunos maestros: además de Mestre, José Viñals, un gran poeta argentino, y Soledad Fariña; he conocido a otros, con los que no he tenido esa oportunidad, pero de cuyo dominio del oficio y de su conciencia sobre las significaciones de la poesía he creído aprender lo que he podido: Diego Jesús Jiménez, Gonzalo Rojas y Diana Bellessi. Ése es el verdadero taller al que ha asistido y del que todo poeta debería formar parte: el taller de los amigos y maestros.

Los talleres formales en los que he participado han sido dos: el de la Facultad de Filosofía y Humanidades, donde compartí con Verónica Jiménez, Alejandra del Río y Germán Carrasco, entre otros, de donde surgió la revista *Licantropía* y la antología *Códices*; casi al mismo tiempo, durante 1992, fui becado junto a otros 9 poetas jóvenes por la Fundación Pablo Neruda para participar en su taller, dirigido con gran rigor por Jaime Quezada y Floridor Pérez, experiencia que me sirvió —junto con el taller universitario del que te hablé antes— para conocer a los poetas que tenían más o menos mi edad, de quienes antes estaba casi totalmente desconectado, y para trabajar en ese contexto de varias voces *La rosa del mundo*, el primer poemario que publicaría en Santiago, que obtuvo en 1994 los Juegos Florales Gabriela Mistral y que fue editado por editorial Lom en 1996.

Este año, a petición de los alumnos y sin ninguna relación con la institución más que el hospedaje de sus aulas, dirijo un taller para estudiantes de la Facultad de Filosofía de la Universidad de Chile, que no es el taller oficial de ésta: una experiencia que me enriquece tanto por la vitalidad como por la sabiduría de los jóvenes poetas.

*¿Qué ediciones, selecciones o antologías de otros poetas ha llevado a cabo?
¿Por qué ha elegido a esos autores?*

Trabajo como un verdadero esclavo de la lectura y la selección. Tengo el ojo y el oído entrenados, y el seso. O sea, que de música y de imagen y de sentido, puedo saber cuáles poemas son más interesantes que otros y cómo se producen secuencias entre ellos. Es muy valioso el ejercicio constante. Creo que la literatura tanto en su función creativa, como en la disección crítica, se reproduce por antología. El poeta “elige” a sus padres y los críticos, malos o buenos, establecen qué hay que leer y quiénes y en qué espacios se hace: universidad, escuela, ediciones, etcétera. Ése es el juego y uno tiene que saber qué es lo suyo en eso. Haciendo antologías me paso todo el tiempo. Trabajo en la Universidad de Chile, Facultad de Filosofía y Humanidades, haciendo en colaboración una revista electrónica, *Cyber Humanitatis*, que se ha transformado en una especie de termómetro de lo que pasa en los alrededores, y otro proyecto precioso, el *Retablo de Literatura Chilena*, monografías de obra y crítica de los mayores autores chilenos. Llevamos recorridos a Huidobro, Rojas, Parra, Teillier, Arteche, Mistral, y un atrevimiento, que es el que me llevó a mí a trabajar ahí: mi tesis de grado de licenciado en literatura hispánica fue una antología y un estudio sobre los poetas de mi edad, que empezaron a publicar en la década de los noventa. Me quedé trabajando allí porque me invitaron a aumentar y corregir esa antología y ese estudio como segundo pie del *Retablo*. La versión primera, más imperfecta que la segunda, fue un riesgo en su momento, porque la respuesta que se me dio —poco después no prevaleció— cuando intenté presentarla como tesis fue que esa promoción que yo presentaba —y a quienes conocía si no a todos personalmente, al menos por lectura y cartas— no existía. Alguien llegó a decirme que esos poetas los había inventado yo. Imagínate qué bueno hubiera sido para mí escribir los poemas de Alejandra del Río, de Jaime Huenún o de Verónica

Jiménez. No les hubiera puesto otro nombre que no fuera el mío. Se corrió un poco eso, ese rumor, que todo era un invento y, además, interesado. Pero claro, mi imaginación no da para tanto, y tuvieron que aceptar las pruebas. Lo que pasaba es que estaban casi todos inéditos, a excepción de David Preiss y yo mismo, que, en verdad, era en rigor inédito, pues había editado dos poemarios de pequeñísima tirada, ya entonces inencontrables. Te hablo de los años 94 y 95, y yo me atreví a plantear que había una generación de recambio en las faldas de esa virgen académica que es la poesía chilena que se malenseña en las universidades. ¡Uh, ah, horror! Además a mí se me ocurrió después de la lectura de estos poetas que eran ellos los que revitalizaban la tradición que se había perdido, que había menguado después del desastre que dispersó a los poetas y eliminó la convivencia que se había generado antes del golpe de estado de 1973 entre dos o tres generaciones, siendo la última la del sesenta.⁴ Otra vez el horror, los grititos. Lo que sucedía también era que en la academia, como recién se había recuperado la democracia —la pseudodemocracia que tenemos hoy—, había una desesperación de ciertos poetas que giraban en los círculos de reconocimiento recién instalados, que antes se llamaron o fueron llamados “los bárbaros” —a los que yo opuse Los Náufra-

⁴ En este punto, Javier Bello se refiere a las redes culturales que empezaron a desarrollarse en Chile desde los años veinte: revistas, grandes editoriales, concursos, congresos, crítica en los diarios, recitales, presencia pública (política) de los poetas, grupos, universidades, etcétera. Chile en el siglo XIX —según el entrevistado— no era un “país de poetas” como se supone que lo es ahora. Desde principios de siglo los poetas fundadores de la poesía chilena contemporánea se construyen un mundo donde la actividad poética, en términos amplios, implica todo lo anterior y supone un relevo “normal” de las generaciones poéticas precedentes. La generación del 60 es el máximo representante de este *modus vivendi*: generación que se organiza en grupos, en varias ciudades, principalmente de provincias, que eran financiados por los rectores de las universidades y guiados por poetas mayores, como ocurre con Gonzalo Rojas en Concepción. Todos publicaban en revistas, organizaban congresos donde realizaban lecturas de sus poemas y ejercían la crítica. En este sentido, resulta curioso que la generación que apoyaba, en su gran mayoría, el proyecto “reformista-revolucionario”, socialista y democrático de Allende, fueran grupos totalmente institucionalizados que tuvieran una posición literaria continuativa con respecto a sus “mayores”: Jorge Teillier, Gonzalo Rojas, Nicanor Parra, Pablo Neruda, Rosamel del Valle, etcétera. El primer congreso que realizan lo hacen no para leer sus poemas, ni para hablar de sus obras y

gos, nosotros — y a quienes les costó mucho la vida bajo las condiciones de los últimos años de la dictadura, y que ahora querían —lo lograron algunos de varias maneras— entrar al reconocimiento académico. Claro, yo era estudiante y lógicamente estaba en el espacio de la academia, un recién llegado que “instalaba” —esto es un decir porque en ese momento no se instaló nada— a unos recién llegados, y eso debe haber molestado un poco. Nos dijeron de todo: entre otras cosas, poetas académicos —los que se pasean con y persiguen a los académicos de varias naciones a la redonda— y sujetos apolíticos —léanse los poemas políticos de Alejandra del Río, de Jaime Huenún, de David Preiss, de Andrés Anwandter, o los míos—. En 1998, cuando yo volví de Madrid, donde estaba estudiando, empezaron —empezamos— a publicar y a ser invitados a recitales, a ganar premios y comenzar a llover, desde las nubes de las nuevas posibilidades del mercado editorial, las antologías de “poesía joven”, muchas muy malas. Este fenómeno, superficial, facilista y colmado de ignorancia —es decir, hacer antologías para ver qué pasa, para poner a los amigos, para imponer una moda, sin

expectativas, sino para dar conferencias sobre las obras de aquellos poetas anteriores. Los integrantes de la generación del 60 son: Gonzalo Millán —quien va a desarrollar su obra principalmente después del golpe—, Jaime Quezada, Floridor Pérez, Manuel Silva Acevedo, Óscar Hann, Federico Schopf, Omar Lara, Raúl Barrientos —quien también escribe principalmente después del golpe—, Cecilia Vicuña y Claudio Bertoni —perteneciente al único grupo no institucionalizado de Santiago: La Tribu No—. Otro grupo que se formó en Santiago fue La Escuela de Santiago, del que formaron parte Naín Nómez y José Ángel Cuevas —quien publicó su obra después del golpe de Estado—. Existieron otros grupos que dieron nombres a diversas revistas: Tebaida de Arica, Arúspice de Concepción, Trilce de Valdivia y Espiga de Temuco. Después del golpe la situación cambia, la mayoría de los poetas se van al exilio; muere Pablo Neruda; Floridor Pérez es llevado a un campo de concentración... Los maestros también permanecen en el exilio, como Gonzalo Rojas y Armando Uribe, o permanecen en un intraexilio, como Enrique Lihn o Jorge Teillier. De esta forma, toda la red de apoyos, ediciones, crítica, revistas, se deshace con la represión, la censura y la violencia política. Después del 75, poco a poco al principio y de manera más evidente después del 80, se comienza a editar de nuevo poesía en Chile: Rolando Cárdenas en el 74 (un libro del 72 que no se pudo publicar con el golpe) y Jorge Torres en el 75. Así, la “escena poética” se traslada al exilio y en la década del 80 a las provincias. En esa década precisamente es cuando surgen las obras de la neovanguardia en Santiago y afloran las voces femeninas: Soledad Fariña, Verónica Zondek, Carmen Berenguer y Paz Molina, entre otras.

conceptos ni análisis ni nada— terminó por cansarme a mí y a Alejandra del Río, quien puede servirme de testigo de lo que digo: me alejé —nos alejamos varios— de todo ese fenómeno. De todas maneras creo que ese asunto de la antología salió más o menos bien y creo que en algunos años va a significar algo, no por el trabajo de selección y su estudio, sino por los poetas que allí hay.

Por estos días debiera aparecer un libro, con selección y prólogo mío, en la colección Signos de la editorial española Huerga y Fierro, *Lo desconocido liberado*, del poeta chileno Enrique Gómez-Correa, uno de los hacedores de Mandrágora, el grupo surrealista chileno; una antología que incluye gran parte de su obra poética, de sus artículos y ensayos. Resulta increíble lo cómodo que resulta para algunos estudiosos establecer una imagen determinada de la poesía chilena si se borra de los anales a poetas como Gómez-Correa. Mandrágora mantuvo, tal como escribió Octavio Paz, un comportamiento de resistencia ante los avances del fascismo y del estalinismo en Latinoamérica, entroncando su quehacer con otras formaciones latinoamericanas. Se constituyó como un revulsivo político y un factor de diversidad, de rigor cultural a través de la revista del mismo nombre, y sobre todo de rigor y compromiso poético. Además, sus miembros produjeron tres de las obras más significativas de la primera mitad del siglo xx en Chile, estableciendo una influencia subterránea pero permanente en la poesía chilena.⁵ Creo que mis intenciones quedan al respecto bastante claras.

Como lector de poesía ¿percibe usted alguna diferencia entre la poesía escrita por mujeres y la escrita por hombres? En este sentido, ¿cree “justo y necesario” que manuales, historias literarias y antologías den cuenta de estas escrituras de manera independiente?

Creo que hombres y mujeres, si bien no son iguales, son equivalentes. Creo que la poesía escrita por mujeres da cuenta, más que de

⁵ Los principales miembros de La Mandrágora fueron Braulio Arenas, Enrique Gómez Correa, Jorge Cáceres y Teófilo Cid. Este último dejó de escribir poesía tempranamente. Uno de sus poemarios más destacados es *Nostálgicas mansiones*. Su obra poética es menor en comparación con las de los otros tres componentes de Mandrágora. Aunque existen otros poetas que se vincularon a Mandrágora, éstos pueden considerarse más bien como “integrantes rotantes”, tal fue el caso de Gonzalo Rojas.

diferencias esenciales —más allá de las evidentes variables físicas con respecto al hombre, las que permean sus definiciones como sujeto poético— de una percepción generada a través de la historia de segregación y violencia que en nuestras sociedades machistas ha victimizado a las mujeres; lo mismo pienso de la poesía escrita por homosexuales y lesbianas. Creo que allí hay otra mirada, mucho más hábil e íntima, acostumbrada a las distancias con el poder, eminentemente masculino. Por otro lado, si lo analizamos de modo más objetivo, la poesía de Occidente *es* una poesía fundamentalmente escrita por seres extraños y hasta peligrosos para las normativas de los estados, la familia, las buenas costumbres y el poder patriarcal. No concibo poesía escrita por un ser hiperadaptado. ¿Qué necesidad tendría éste de poesía? Si la poesía de Occidente es eso, la única forma consecuente que conozco de plantear un canon es partiendo de la base de que éste no depende de los valores morales de las sociedades y las academias, sino de los poderes particulares de la poesía, que siempre han sido los mismos. En este sentido, resultan aún más caricaturescos que lo que dije antes los estancos críticos de “poesía de mujeres” o “poesía gay”; más aún la visión de aquellos que piensan que la poesía es una visita a una parroquia, a un cuartel, una aduana o una clase de retórica clásica. Lo que creo que es realmente importante es el aprendizaje de la lectura de la poesía hasta sus últimas consecuencias, perfilando a cada autor y otorgándole un valor que no se asiente en prejuicios, cosa que muy pocos críticos y profesores hacen. Si después de esa lectura se encuentra en los poemas un discurso homoerótico, por ejemplo, eso es otra cosa, y hay suficientes espacios para desarrollar ese análisis sin desplazarlo a las clasificaciones externas, lo que no representa ningún aporte, sino todo lo contrario, un lastre.

¿Cree que actualmente corren malos tiempos para la lírica?

Sin duda no son los peores, pero de alguna manera parecen, por lo que se intenta hacer pasar como el estado de las cosas y por la incomunicación campeante: las rápidas comunicaciones sólo parecen transmitir la sensación de incomunicación. Por otro lado, mientras se asegura que no hay fe en que la poesía genere algún cambio en la conciencia o tenga alguna utilidad con respecto al espíritu humano, aparecen poetas, al menos en Chile y en los sectores de Latinoamérica con que tengo contacto, cuyo desencanto apenas

es proporcional al “tamaño de su esperanza”. Mientras leo cantidades de papeles con poemas donde se abandona cualquier cuestionamiento y el sujeto reflota en la superficie como un cadáver que hubieran echado al agua —ni siquiera un buen y decente ahogado que aparece en la orilla—, debajo del agua se encuentra la grieta abisal que da a luz la verdadera hebra de la poesía. Lo mismo te puedo decir de las poéticas que se fundamentan en el tópico y las buenas costumbres del verso: se desmoronan de inmediato apenas se acerca la tormenta. Sin embargo, creo que todo esto pasará, y la poesía sobrevivirá al invierno en las manos de algunos que sabrán guardar sus misterios y entregarlos en el momento preciso. La poesía no puede morir: la poesía es el silbido del universo.

¿Cuáles son sus proyectos más inmediatos?

Pronto saldrá *El fulgor del vacío* en la editorial Cuarto Propio, que reúne las unidades *La rosa del mundo*, *El fulgor del vacío* (la primera parte de *Las jaulas*, que recupera su independencia y su título original), *Las jaulas* (la segunda parte del libro editado por Visor), todas corregidas, más un poemario inédito, titulado *Los pobladores del entresueño*.