

ENTREVISTA A JORGE ESQUINCA

1. *¿En qué momento iniciaste tu relación con la poesía?*

Tendría que ir hacia la infancia. Me gustaban los relatos de los héroes de la mitología griega, las historias de la Biblia, las canciones de los Beatles y las de Guty Cárdenas en la voz de mi madre. Mi padre tenía un pequeño proyector donde nos pasaba, mediante un mecanismo circular de transparencias, pasajes de *Veinte mil leguas de viaje submarino* realizadas con hermosos dibujos. Como puedes ver no relaciono de manera inmediata la poesía con los poemas propiamente dichos, y aún ahora no me parece que se le encuentre de manera exclusiva en esa forma. Para mí, en esos años, los poemas eran algo que había que aprenderse para determinada clase en la escuela. Todavía sé de memoria una fábula de Samaniego que aprendí muy niño y recuerdo las primeras líneas de un poema de Robert Louis Stevenson que tuve que recitar durante un curso de inglés. Me gustaban el lenguaje y los ritmos de la conversación de los adultos. Muchas veces me quedaba escuchando las largas charlas de sobremesa en casa de mis abuelos; no me importaba entender poco de lo que hablaban, pues había una especie de magia en los tonos, los matices, las inflexiones de las distintas voces de hombres y mujeres que ahí se alternaban, se confundían y volvían a separarse. La libertad de pasar de un tópico a otro sin ninguna justificación o, entre mi madre y mis tías, de hablar velozmente en inglés o en el “idioma de la efe” cuando tocaban un tema que consideraban inapropiado para la audiencia infantil. Fluidez y reticencia; coros y voces solistas con incontables variantes rítmicas... Los niños leíamos; libros y

cómics constituían un pasatiempo más. Siempre hubo pequeñas bibliotecas domésticas, pero no recuerdo a nadie sosteniendo una conversación sobre literatura. Yo curiosoaba entre los libros y así, ya adolescente, leí a Bécquer y a Lorca. Este descubrimiento coincide, en mi vida, con el de la belleza de una muchacha a la que quería en secreto y a la que, inevitablemente, comencé a dedicarle versos. Pero el encuentro con el “nuevo estremecimiento” —que tan bien define a la poesía— vendría un poco más adelante, con la lectura de Neruda e inmediatamente después con Rimbaud.

2. *¿A lo largo de tu obra se percibe una concepción distinta del poema, cómo te explicas este proceso?*

Comencé escribiendo poemas sin preocuparme demasiado por la medida o las reglas al uso, sino tratando de mantener un oído muy atento al ritmo que procedía de una suerte de visión interior. Una visión que se manifestaba —sigue siendo de ese modo— a la vez como una imagen y como un sonido. ¿La facultad de pensar en imágenes de la que habla Mandelstam? ¿La *otra voz* a la que se refiere Paz? Tal vez. Ahora bien, esta visión —es la mejor palabra que encuentro para describirla— es la que cambia, es la que puede ausentarse durante largos períodos y luego volver de una manera insistente. Suelo, en un principio, resistirla; es decir, no sentarme a escribir inmediatamente, sino dejarla llegar e instalarse, para asistir luego a su dispersión. Casi nunca tomo notas, escribo muy despacio, concentrándome en el sonido de cada frase, revisándola y puliéndola hasta que encuentra su propia forma. Creo que es el poema quien dicta su forma, quien va creando su cauce y uno tiene que seguir con la mayor atención sus movimientos, sus giros, sus desvíos, sus rupturas. De ahí que pueda escribir de manera alterna poemas en verso y en prosa. Pero ya Mallarmé dice que no existe la prosa. Ahora, en mi caso —me parece pertinente acotarlo— esta visión de la que hablo surge de una experiencia muy concreta —los sueños y el deseo son también experiencias muy concretas—, aunque muchas veces sólo puedo apreciarla en su totalidad y participar de ella plenamente hasta que el poema está escrito.

3. *¿Con frecuencia hemos leído tus traducciones de poetas franceses, algunos norteamericanos, etc., y nos interesa saber si sientes que esta relación con los poetas traducidos ha tenido alguna incidencia en la configuración de tus últimos poemas publicados?*

La traducción requiere de un muy particular estado de alerta. Empecé a publicar simultáneamente mis propios poemas y traducciones. Conservo un ejemplar de *Campo abierto*, la primera revista en la que participé como editor, allá por 1982. En ella publiqué mi primera traducción: tres poemas de Gunnar Ekelöf, a partir de la versión inglesa de Auden. Al leerlos supe *en ese mismo momento* que podían pasar a nuestra lengua. Quise compartirlos. La traducción es un acto de amistad, de reconocimiento, de admiración. Es también una disciplina y un reto. Prefiero siempre traducir aquellos poemas con los que siento esa inmediata empatía, esa especie de certeza, “esto puede sonar bien en español”. Aunque luego me meta en serios problemas, como cuando —seducido por algunos de sus poemas en prosa y una hermosa epístola— traduje, además de éstos, el diario de Maurice de Guérin, quien murió a principios del siglo XIX. Tuve que resolver cuestiones de estilo y de prosodia, amén de que él escribió en un francés que ya no se practica. Tardé varios años en terminar esta traducción. Algo semejante me pasó con la poesía de André du Bouchet, a quien tuve la fortuna de conocer, cuya poesía, a fuerza de transparencia, parece casi insondable. Es una obra sumamente exigente, para ser releída con “ardiente paciencia”, y sólo así se entrega al lector. La traducción debía conservar estas características junto con la particularísima sintaxis y el fraseo, puntuado de silencios, de Du Bouchet. Traducir es una pasión. Los poetas que he traducido no sólo han influido en lo que escribo, sino que han enriquecido sustancialmente mi vida y mi relación con el mundo.

4. *¿Cuándo traduces a qué lengua lo haces, a la que consideras la lengua coloquial de México, o a una lengua que posee una tonalidad personal que percibes como la apropiada a tus versiones?*

Ese estado de alerta al que me he referido implica que el traductor

debe encontrar la mejor sintonía con el poema que está traduciendo. Y esta es una cuestión de elemental fidelidad al poema original. No puede haber traducciones literales, de lo que se trata es de encontrar una suerte de vía, una subterránea red de equivalencias. Pero los recursos de los que debe echar mano el traductor están en su propia lengua. Ahora que la lengua coloquial de México —que propone la pregunta— no es una, sino múltiple. El habla de la gente cambia tanto como es diversa la geografía del país. Un poeta de Monterrey, digamos, y otro de Oaxaca traducirían de manera muy distinta el mismo poema. La mayor efectividad de una traducción de poesía estará, insisto, en la “sintonía” con el original y en la concordancia del traductor con su propia lengua; en la variedad de las herramientas retóricas de que disponga y en su pericia para manejarlas. No sé si he dado con esa “tonalidad personal”, pero sé bien que cada traducción implica llevar a cabo un *ars combinatoria* —como sucede en la escritura de un poema propio— en la que es necesario escoger un solo elemento entre muchos otros, y que esta elección depende, claro está, de mi formación y de mi gusto.

5. *En tu último libro, Descripción de un brillo azul cobalto, existe, al parecer, una mayor presencia de registros coloquiales y de modos del habla, algo poco frecuente en la poesía que se escribe en México, ¿es esto así, a qué se debe?*

Me llevó varios años decidirme a escribir este libro que tiene como núcleo generador la muerte de mi padre. Se entiende que es un asunto delicado. Es decir, la visión interior de la que he hablado estaba ahí, a su manera. Eso que William Carlos Williams llama “the body of thinking”. Desde un principio supe, por ejemplo, que sería un poema de cierta extensión y que estaría escrito en verso. Había entrevistado esa suerte de diálogo intermitente con Gérard de Nerval. Sabía que alguno de sus afluentes tendría que ver con mi infancia y, de manera particular, con ese largo viaje en automóvil. Pero me faltaba encontrar las primeras líneas que habrían de signar el tono, el ritmo, la velocidad del relato. Un

día, una persona cercana me contó la historia de María de Jesús Crucificado, la joven monja levitante; entonces supe que ese debía ser el principio y el registro precisamente ése, uno muy próximo a los modos de la conversación. Al comenzar así, se fue propiciando un ámbito de confianza, de proximidad afectiva, una especie de clima benéfico que me permitía entrar y salir con cierta fluidez del proceso de escritura. Los veinticuatro pasajes de los que se compone el poema fueron sucediéndose, casi hasta el final, con naturalidad.

6. *¿Cuál es tu ritmo de escritura y cuál tu modalidad? Es decir, ¿con qué periodicidad escribes y en especial cómo sucedió con tu último libro? ¿Este fue concebido con la estructura actual, o adquirió la forma definitiva a medida que lo ibas escribiendo?*

Creo haber dicho ya algo al respecto de mi ritmo de escritura, compuesto de largos silencios y breves, pero muy intensos, períodos de actividad. Una vez comenzado, tardé alrededor de un año en completar el libro. Como decía, tenía ya una noción bastante nítida de su estructura, pero esta fue moldeándose durante todo el proceso de escritura. De ahí que parezca un tanto titubeante. Quise dejarlo así, como quien se aproxima a una revelación: con respeto, con temor y con indispensable audacia. Esto me hace pensar nuevamente en Mandelstam quien, en su hermoso libro sobre Dante, se refiere al instinto del poeta como una suerte de dínamo generador de formas y nos hace ver con él la mutabilidad intrínseca de la materia poética. La mejor manera que encuentro para referirme a la estructura del *Brillo...* es compararlo con el ejercicio de quien atraviesa un río pisando sobre piedras resbaladizas, cada uno de los tercetos de que está compuesto el poema constituye un punto de apoyo —elemental, precario— del que es preciso desplazarse pronto; las cesuras son los espacios que hay para saltar de una a otra piedra, pequeños abismos, agua.

