

Entrevista a Régis Bonvicino

Traducción: Víctor Sosa

CULT: ¿Por qué Cielo-eclipse tiene el subtítulo “poema-idea”? ¿Cuál es el concepto que traza la trayectoria desde la masticación de basura (inicio) hasta la calle en silencio (final)?

RÉGIS BONVICINO: “Poema-idea”: para alertar que Cielo-eclipse es, en realidad, un solo poema, hecho de consecuencias. Para acentuar la noción de conjunto, de exploración del tema y los subtemas. Para marcar la intención del aliento, pero sobre todo porque quise trabajar cuestiones de narrativa. Evitar el poema de circunstancia, el poema-comentario, tan presente. Cielo-eclipse se inicia intentando crear una relación con el tiempo: “at late evening”. Tarde en la noche, desde el tiempo. Prosigue con las luces, roja y amarilla, las luces masticando la basura que se encuentra en un camión recolector. Estaba con Creeley en la calle Baronesa de Itu, en un coche. En 1997. Y él se dejó llevar por el sonido del triturador y repetía: “crunch, crunch”. El poema fue escrito para iniciar un renga (¿arenga, lamentación?) entre varios poetas. De nuevo, la cuestión de la consecuencia, de las diferentes voces. Este hecho dio a “luz” el masticar la basura, que gobierna los fragmentos del conjunto que lidian con las contradicciones entre la luz y la sombra, en diversas situaciones. Luz y sombra en este tiempo —tal vez sea la divisa del libro. En Cielo-eclipse usted (lector) puede escuchar “su eclipse”.* Acaba, sí, en ese sentido, con la calle en silencio para resaltar el desencuentro entre la capacidad de percepción de cierta tentativa de poesía y el “ánimo mecánico” de las personas que transitan por la calle. Es un final medio obvio. Y algo pesimista como todo el conjunto. Yo debería haber finalizado con el poema “Diógenes” (“muerto/ mi cuerpo/ a los dientes/ del lobo/ como siempre”), pero no lo hice.

* Juego de palabras entre céu: “cielo” y seu: posesivo “su”. N. del T.

CULT: ¿Cómo relacionas la importancia de la immanencia en tus poemas con declaraciones como “la poesía es un continuo abandono de referencias”?

R.B.: La literalidad me inspira. Escribo a partir de las cosas, de las situaciones, para intentar construir la vida y el lenguaje. No estoy enamorado de mi auto-imagen. No amo mi propio reflejo. Y por eso puedo abandonar las detenidas aguas de la fuente. La immanencia se relaciona con la participación, con los otros. Y también con la existencia de determinado objeto. Wittgenstein: “un objeto contiene la posibilidad de todas las situaciones”. La posibilidad de la percepción de un “estado de cosas” fue lo que me motivó en Cielo-eclipse. Hermes, el *ad utrumque peritus*, versado en conducir hacia la luz o hacia las tinieblas. Intenté explorar esa contradicción entre el progreso científico y el desmantelamiento de la mente y de la condición humana. Creo que Robert Kurz sintetiza mis preocupaciones con la siguiente frase: “Si el arte (la poesía) ya no es capaz de reflejar positivamente el todo escindido, que lo haga negativamente, al hacer consciente la precariedad estética del mundo economicista”. Si yo pudiese definir mis intenciones, las definiría como la aspiración de una poesía “que se supera a sí misma como crítica de la propia desestetización social”, para que, a partir de ahí, pueda renacer a la vida. Léase el poema “El agapando”: el pétalo dislocó la parábola. La flor secó la fábula. Sí: la poesía es un continuo abandono de referencias estéticas y literarias. Es lo que quise decir. No se puede pensar más el presente con los términos del pasado, aunque sea reciente. Por ejemplo, en sentido general, opto por el Drummond de la “piedra en el medio del camino”, por el Drummond de “no se mate Carlos” y execro al sonetista, que, hoy en día, simboliza para mí el caso más agudo de conformismo de derecha. De aquel (no Drummond...) que ve el “pasado” en el presente, de aquel que ve el pasado como “eterno”. Lo eterno como inmóvil. Intento ver el presente en el presente, forma y contenido fundidos, negando el pasado de este presente. O intento ver el futuro en el presente, pues el presente, en términos de sociedad, es bárbaro. Es inaceptable. Auschwitz es hoy omnipresente, en la televisión, en las calles, en los gobiernos, en la gente.

CULT: Cielo-eclipse dialoga claramente con visualidades, de la arquitectura al cine. ¿Cuánto hay de temperamento y cuánto de proyecto en eso?

R.B.: Sí, intenta dialogar. Hay una secuencia entera sobre la cuestión de la "casa". De la idea de las "casas sin dueño" —de Lucio Costa— a la casa utópica, "Chemosphere", de John Lautner. Hay también secuencias sobre casas improvisadas en la calle, aquí o en Los Ángeles. O sobre la casa que transforma la calle en un "campo de concentración". Intenté explorar específicamente esta cuestión en el poema "Composición", que narra los dispositivos anti-mendigos de la ciudad de Sao Paulo. El "caño", con hoyos equidistantes (que puede ser un arma...), que lanza chorros de agua contra los indeseables. Un lance de paralelepípedos desajustados, para no permitir que la gente se quede sentada allí. Parapetos mínimos, para no permitir que duerman en las ventanas. Rejas de hierro puntiagudas. Recipientes con espinas. Etc. Este poema, "Composición", se entiende en el siguiente, "Esbozo": "Cuchillos empuñados/ en una reunión de muros/ rayados/ Tarde de verano/ en la celda/ sentados —una lámpara del techo/ es un sol apagado". La celda como la casa, de algunos. Esos dos fragmentos vienen precedidos por "La tarde", donde "registro" a mendigos que se alivian a la sombra de "anuncios", y por "Secuencia", que es un homenaje a Acácio y al filme "El bandido de la luz roja", de Rogério Sganzerla. La cuestión del "todo escindido". Acácio pasó treinta años en la prisión y después de salir fue asesinado: "de nuevo nuevamente muerto". ¡Esta paradoja me provocó! La cuestión del territorio, de la fijación de nuevos territorios, es una de las principales cuestiones de Cielo-eclipse. Vean el poema "Casa sin dueño", partió de las siguientes anotaciones de Lucio Acosta, confrontadas con mi perplejidad y observación de la vida de los mendigos de Santa Cecilia: "La clientela continuaba queriendo casas de estilo —francés, inglés, colonial— cosas que ya no conseguía hacer. Ante la falta de trabajo inventaba casas para terrenos convencionales de doce metros por treintaiséis— 'Casas sin dueño'". Un día de verano estaba en una playa edénica y vi un papayo y me acordé del cuadro "El papayo", de Tarsila do Amaral, de 1925. Escribí el poema "Puntas", en diá-

logos, no plural. En realidad, Cielo-eclipse intenta repensar la eficacia de la tradición experimental moderna de Brasil e intenta encontrar caminos en ella. A lo largo de la composición del libro me acordaba siempre de Rimbaud, en Aden, enviando “relatos” para la Sociedad de Geografía (de Francia). ¡Espero que Milton Santos lea Cielo-eclipse! Temperamento y proyecto: pienso en Acácio o “un disparo en la sien”. “El bandido de la luz roja” es mi filme brasileño favorito. Aquel personaje, JB, el político, el “Mano Negra”, contra el “bandido” de la luz roja... “Luz roja” que hace eco con la luz roja que mastica la basura, del inicio del libro. La boca del basurero, ahora con un nuevo sentido.

CULT: Del tema a la forma, ¿cual es tu método de trabajo? Comenta la escritura del poema “Luz”, que puede iluminar este proceso.

R.B.: El poema crea al método y al poeta. El libro va creando sus métodos. Tú me preguntas sobre el poema “Luz”: retrata la situación literal. Lo escribí en un pequeño lugar. La calefacción estaba encendida. Había diccionarios y un mapa de la luna sobre la mesa. El poema no “venía”: “tinta seca de gemelos silencios” —gemidos. Hacía mucho frío. Era junio o julio, en la noche. Me sentía como si tuviese un clavo de alambre en la cabeza. Intentaba escribir. Cansado, mis dedos se movían sobre las teclas, pero “sombras” anticipaban cada palabra. No conseguía decir lo que quería decir. Me acordé del poema “Me transformo”, de *Huesos de mariposa*. Y “mariposas” se encendieron en mí y precipitaron entonces las “palabras”. Sí, en mí existe el gusto sexual de la palabra, así como el del sentido. El gusto de crear tramas de palabras con sentido preciso. “Luz” se continúa con “Ilustración de Violeta”, donde retomo la situación de una noche de invierno, pensando en la casa, en lo cotidiano como “campo de concentración”: ¡muda secuencia de esquinas! Pero escribo de generalidades siempre. Me gustaría decir, sobre la poesía, con total serenidad: “Ya ni pienso más en eso”.

CULT: Tal vez *Nothing the sun could not explain / 20 contemporary brazilian poets* (Sun & Moon Press) sea la antología más importante de la poesía brasileña en la década de los noventa. Tus relacio-

nes con los poetas norteamericanos, como Robert Creeley, Douglas Messerli, Michael Palmer y Charles Bernstein, son conocidas y claras. Habla de la antología y de dichos interlocutores.

R.B.: Esta discrepancia entre el poder de los Estados Unidos y sus artistas me fascina. Esta contradicción entre poetas geniales y un *status quo* repugnante, que rompe tratados internacionales y liquida países en nombre de los "derechos humanos"... Conocí a Creeley (que fue y es fundamental para mí) en 1993 o 1994, y en 1994 conocí a Douglas Messerli. Amigos. En seguida, a Michael. A partir de este diálogo, surgió *Nothing the sun could not explain*. El ensayista y prosista Joao Almino, que en aquella época era el cónsul de Brasil en San Francisco, quería hacer una antología de poesía en la City Light Books (de inspiración pop-beat) y yo en la Sun & Moon, de Los Ángeles... Aunque Lawrence Ferlinghetti le dijo que no a Joao Almino y entonces dejamos el proyecto en manos de Douglas, que está conectado con la gente de Language Poetry. *Nothing the sun* se hizo de 1994 a 1995. Representa una tentativa de recorte de una posibilidad de poesía experimental en diálogo con la vanguardia, incluso internacional. No es una antología panorámica, pero tampoco tiene preferencias. Quise construir (al igual que Douglas Messerli y Michael Palmer) con el libro, ejemplos de poesía de invención, en diálogo vivo con una nueva geografía mundial. Si es representativa lo es por su selección, por intentar no ser mediocre. Lo interesante es verificar si los poetas incluidos permanecen o no coherentes con este proyecto de afirmación de un experimentalismo de diferencias (atención: el soneto no es diferencia). Tal vez algunos de ellos estén ahí sólo para promoverse, por ser viajeros "fisiológicos". Tuve la felicidad de conocer personalmente a Charles en 1997, en Nueva York, donde hicimos una lectura bien divertida.

CULT.: Para ti, ¿cuál es la función del poeta y de la poesía en esta época de "sedativo especial para moluscos"?

R.B.: Es la de "aliento de los líquidos". La lengua es la lengua de la lógica del afeite. La lengua (televisión, periódicos, best sellers, Música Popular Brasileña, música pop) es una especie de mineral

amorfo. Un espejo siniestro de la tribu. Tal vez la función del poeta sea la de intentar crear espejos no tan siniestros, no tan quiméricos. Regreso a Hermes: lo que en él interesa es su relación con el mundo de los hombres, un mundo por definición abierto, en permanente construcción, que se está mejorando y superando. El dominio sobre las tinieblas (irracionalidad, irrespeto a los derechos humanos —el mundo del “sedativo especial para moluscos”) y el interés por la actividad del hombre. El “caduco” de Hermes: un símbolo de fertilidad... repensar el mundo por medio del arte de la fertilidad del lenguaje. Tal vez ésta sea una de las posibles funciones del poeta.

CULT: ¿Cuáles serían hoy los riesgos y los desafíos de hacer una poesía de nuevas dicciones? ¿Qué sería una nueva dicción?

R.B.: Qué bien que preguntes eso. Creo que la poesía no prescinde de la poesía. No creo que el poema, como el multiculturalismo afirma, sea apenas un síntoma de cuestiones sociales o económicas o culturales. (El multiculturalismo está enojado con la poesía, expresa un enojo de la parte más retrógrada de la sociedad, en una jerga algo más complicada.) La poesía es el arte del lenguaje, como bien dijo Marjorie Perloff. El arte del lenguaje para evaluar el orden social, para reavivar nuestra capacidad de sentir y pensar. Los lenguajes cotidianos están adulterados. Los lenguajes literarios del pasado también están adulterados. Luego está la cuestión de la norma. Todo tiende a una norma. Es necesario pensar más allá de esa especie de conservadurismo. Cada tiempo debe encontrar su habla, su dicción. A pesar de todo, los logros vendrán después. Son muchos los riesgos (pérdida de amigos, pérdida de lectores, pérdida de consagraciones) de intentar (predestinado al fracaso) una nueva poesía. Pero sólo eso me mueve. Sólo eso mueve a la poesía que es múltiple en sus posibilidades de innovación. ¿Qué es lo que marca la diferencia? ¿Cuál es la diferencia que esta nueva poesía puede marcar? That is the question.