



میوه‌های رنگین
در سکوت سوگواران سیادپوش

Frutas coloridas
en el silencio de dolientes vestidos de negro.

LA TIERRA MADRE DEL LENGUAJE
VALLEJO Y RULFO, PARRA Y NERUDA
CONVERSACIÓN CON DIEGO MAQUIEIRA
Patricio Hidalgo y Daniel Hoppenhayn

CÉSAR VALLEJO

Queremos hablar sobre uno de los poetas que siempre identificas entre tus referentes imprescindibles, el peruano César Vallejo. Es curioso, cuando se habla de Vallejo, que mientras la mayoría de los lectores admira el tono expuesto de Poemas humanos, los poetas tienden a valorar más el experimento con el lenguaje de Trilce. ¿Cuál de esas dos vertientes te interesa más?

Mi libro preferido de Vallejo es sin duda *Poemas humanos*. Creo que es la cumbre de las cumbres hispano-americanas del siglo xx, lejos. Incluso lo considero un poeta más sólido, y que va a permanecer más tiempo en el porvenir, que Neruda. Mi poeta número uno es Vallejo, y de ahí para abajo. *Trilce* es interesante porque es medio revolucionario, mallarmiano, y se publica el mismo año en que Joyce publica *Ulises*. Pero nunca me logró entrar, precisamente por la frialdad del experimento. En esa época yo leía primero por contacto, y si el contacto me contagiaba, volvía, pero no volví mucho sobre *Trilce*. Me aboqué a *Poemas humanos* y a *España, aparta de mí este cáliz*, que es el equivalente al *España en el corazón* de Neruda, pero es muy superior lo de Vallejo, eso lo declaro abiertamente. La poesía de Vallejo para mí es... ¡uff!, es la piedra angular de la lengua que yo he

hercdado. Es la que está más compacta, más plena, sin retórica, sin grandilocuencia, sin ampulosidad, sin ningún tipo de adefesio ni artificio. O sea, realmente implacable.

¿Cuál podría ser la llave de ese lenguaje?

Yo diría que Vallejo es el lenguaje hablado de lo más intrincado e interior de la condición humana. Logra sacar el lenguaje más hablado de lo más complejo, eso es *Poemas humanos*. Por ejemplo hay un verso, que es uno de mis favoritos de Vallejo, que dice: “Observa cómo el aire empieza a ser el cielo levantándose”. Esa complejidad, ese drama, esa mezcla de pasión con ternura, y todo con un gran dominio de la matriz en la cual se está hurgando. Como ese otro poema: “Considerando en frío, imparcialmente, que el hombre es triste, tose”, “y luego canta, almuerza, se abotona”, y después, cuando termina: “¡Qué más da! Emocionado... Emocionado...”. Son poemas notables, del mismo nivel que “Walking around”, de Neruda, o “Ritual de mis piernas”. Pero Neruda es mucho más sensual, erótico, mucho más ampuloso y grandilocuente. Vallejo no es grandilocuente, es grande no más.

¿No ves ampulosidad en el uso tan abundante que hace Vallejo de algunos signos de puntuación, como las exclamaciones o los puntos suspensivos?

Ninguna, porque si quiere reflejar algo ampuloso lo hace, pero a través de un lenguaje absolutamente limpio, exento de cualquier accesorio, llegando a escribir versos así: “Hay mucho de exacto en el espacio”. ¡Maravilloso! Es como esas carnes molidas que tienen cero grasa, ése es Vallejo. En cambio la carne molida de Neruda tiene harta grasa, tiene más colesterol.

¿Crees que de no morir joven, Vallejo habría podido superar el lenguaje de Poemas humanos?

Es muy difícil ir más allá de eso. Es como pedirle a Neruda que haga algo mejor que *Residencia en la tierra*. No lo hizo nunca, ése fue el tope. Vallejo, no sé en cuánto tiempo más, doscientos años,

trescientos máximo, va a ser las ruinas de Machu Picchu, van a andar todos paseándose alrededor. Por eso creo que el idioma está ahí, ése es el terreno que pisamos nosotros.

Y ese terreno común, ¿se da a partir de la dimensión indígena de su poesía?

Claro, es el que funda el castellano indígena, por eso Vallejo es la piedra angular. Porque Neruda tiene cosas afrancesadas, mucho más universales, ha mamado de muchas fuentes distintas. Vallejo no. Vallejo emerge del choque, precisamente, entre el imperio inca y los conquistadores españoles. Ésa es la fuerza. En cambio siempre se destaca la “fuerza telúrica”, esa gran paja, la fuerza telúrica, terremotos, pelotudeces. Éste es el verdadero choque, la verdadera fricción, la Piedra de los Doce Ángulos de los incas contra el muro de los españoles hecho con cemento, con ripio. Entonces Vallejo es para mí el arquetipo, el modelo, el padre. El padre es Vallejo, la madre es Neruda.

¿Compartes la perplejidad de Vallejo frente a la vida, su “Yo no sé”?

Sí, tengo esa misma perplejidad, pero yo estoy mucho más bruto, más duro. No tengo en consideración la percepción de matices demasiado sutiles, los elimino, porque me parecen perturbadores. Prefiero aplicar esa misma nitidez pero en sentido contrario. En el fondo, lo que quiero es tener el número preciso de bacterias para que haya fricción y que al mismo tiempo no se me caigan los dientes. Vallejo dice en un verso: “Crece el mal por razones que ignoramos”. Entonces siempre hay que mantener un cierto cúmulo de anticuerpos, aunque la cosa de todas maneras es mortal.

¿Dirías que eres más frío que Vallejo frente a la condición humana?

Creo que soy frío para liquidar, pero cálido para preservar. Pero ahí podría haber un contrapunto que equilibre la abalanza.

Y así como el lenguaje de Vallejo intenta reflejar lo más interior de lo humano, ¿tú has querido llevar el idioma más hacia la expansión?

Hacia la expansión y hacia la lengua inglesa. Porque como ya dejamos de tener madre patria, y nuestra madre patria actual es Estado Unidos, había que buscar nuevos nutrientes para nuestra lengua que impidieran su muerte. Y había que hacer una poda para atenuar la inflamación de los ganglios que había legado Neruda. Incluso Parra, el lenguaje de Parra, también viene en línea directa de Vallejo, aunque él nunca haya sido consciente de eso. Y el otro, para mí hermano de Vallejo, en prosa pero sin estar en una escala menor, es Juan Rulfo. Son los dos padres. Vallejo y Rulfo, los demás son otra cosa.

¿Por qué los ves cómo padres?

Porque encuentro que ésa es la tierra madre del lenguaje, por lo menos del que me afecta a mí. Es un misterio cómo Rulfo logró llegar a eso, no tengo otro ejemplo semejante. Es probable que por eso no pudiera escribir más de dos libros, dos libros extraordinarios. En el que más me metí yo fue en *El llano en llamas*, esos cuentos son verdaderos poemas en prosa. Desgraciadamente no sé francés, pero por las traducciones que he leído de Baudelaire, los cuentos de Rulfo son superiores a los poemas en prosa de Baudelaire. Creo que con Vallejo y Rulfo se pisa terreno firme para plantar tu propia semilla, y a partir de ahí crecer y producir tus frutos.

¿No te pesan las atmósferas densas de Rulfo, que están bastante ligadas al sentido de la desintegración, de la "caída a pedazos" que siempre has rechazado?

Lo que pasa es que él penetra ese universo de la desintegración, pero con un lenguaje de una integridad indestructible. Lo sostiene, lo soporta. Entonces estaríamos hablando de la materialidad del lenguaje de Rulfo o, mejor dicho, de su espiritualidad hecha materia, y en eso es extraordinario, el tejido que hace ahí es muy fuerte. Además es un genio totalmente exento de vanidad, que escribió dos obras y punto. Por eso me interesa mucho más que García Márquez, me parece que tiene algo más duradero. Vallejo

también es más duradero, siempre te va a dar una sorpresa. Tú incursionas en Vallejo como en Rulfo, pasan seis meses, vuelves, y siempre encuentras algo nuevo, no hay caso. Como decía Borges: "Los libros clásicos son aquellos que se leen con previo fervor y con una misteriosa y secreta lealtad". Eso es real, yo lo he vivido.

También podríamos decir que, a diferencia de la violencia psicótica que tú desarrollas en La Tirana, la violencia en la obra de Rulfo es muy pasiva, está más relacionada con lo latinoamericano, con la frustración Sí, es una violencia que no tiene espectáculo, a diferencia de otras violencias que también me han interesado. Por ejemplo, la estética de la violencia de Kubrick es la ritualización: convertir la violencia en danza, en *ballet*, en ópera, sobre todo en *La naranja mecánica*. Rulfo es la Revolución Mexicana, ya es otra atmósfera la que se respira ahí.

¿Crees que en esa violencia de Rulfo hay algún registro moral?

Creo que en Rulfo hay una ética muy fuerte, que es la de la infinita injusticia. La violencia de la injusticia. Además hay que ver el caso de Rulfo: a toda su familia la mataron, después se convirtió en un alcohólico, y no sé si murió alcohólico, pero en el fondo es un tipo que nunca se pudo recuperar. Me parece un alma pura, un tipo poderoso. Yo leí en Madrid, no hace muchos años, las cartas de amor de Rulfo, que son de una ternura, de una inocencia, de un espíritu de corazón... Era un puro, no hay duda de que era un puro.

¿Te interesa su silencio, el hecho mismo de que no haya publicado más?

Claro, siempre me han interesado los silencios, y siempre he fracasado en hacerle un homenaje a Rimbaud. El silencio de Rulfo, el de Salinger, esos silencios me intrigan, donde los tipos realmente ¡paf!, se quedan ahí, se callan, dejan de cantar, dejan de crear, están en eso. Como yo digo: el mar siempre vive para callado en el desierto.

Si Vallejo y Rulfo son la tierra madre del castellano en América, ¿qué cercanía tienes con la poesía del Siglo de Oro español, como tierra madre del castellano en España?

¿Incluido Renacimiento, Barroco, Garcilaso, San Juan de la Cruz, Quevedo, Góngora? ¿Y antes? ¿Los trovadores? ¿Qué está antes? Del Siglo de Oro mis afinidades son claramente Garcilaso y San Juan de la Cruz. Creo que Góngora y Quevedo son demasiado complejos, muy recargados, por eso se llaman barrocos. Son paellas, platos muy pesados. Como Pablo de Rokha, que tiene unas poesías de matadero. No me gusta esa poesía tan pesada, por eso prefiero esa ligereza de San Juan de la Cruz y esa maravilla que es Garcilaso. Garcilaso es una especie de Horacio para mí, y Horacio es mi poeta romano favorito. Más que Ovidio, más que Propertio y más que Virgilio. Ésas son mis afinidades: Horacio, y por lo tanto en España, Garcilaso.

¿Prefieres a Garcilaso que a San Juan de la Cruz sólo por afinidad, o crees que como poeta dejó una obra mayor?

¿Saben lo que pasa? Es que San Juan de la Cruz es muy beato. No es dogmático, es un místico, pero a la vez está pintado de beatitud, tiene el sexo canonizado. El tipo se disuelve en el espacio, en el aire. Es un gran poeta etéreo: desaparece, pero se ve cuando desaparece. Casi no existe. A través de ese lenguaje logra desaparecer, eso es lo que me impresiona, tiene una especie de llama de fuego, como el Espíritu Santo.

NICANOR PARRA

¿Cómo compararías a Parra y Vallejo, en el sentido de que utilizando ambos el lenguaje hablado, Parra lo acerca hacia el humor y Vallejo acentúa la tristeza?

Lo que pasa es que después de Vallejo no se puede respirar, entonces para poder respirar surge el humor de Parra. Acuérdense que Pablo de Rokha acusó a Parra de ser “un pingajo del zapato de Vallejo”, un antihomenaje muy fuerte. Pero Parra también

se nutre de la poesía inglesa y europea, ahí es donde comienza a configurar un registro para producir ese grado de excelencia.

¿En qué parte de la obra de Parra ves mejor lograda esa excelencia?
Yo he leído y estudiado mucho la poesía de Parra, y más que *Poemas* y *antipoemas*, me gustan sus libros menores, por razones que ignoro y que no me importa ignorar. Un libro que me gusta mucho es *Canciones rusas*. Son sólo diecisiete poemas, pero de una limpieza absoluta. Con esa cosa tan simple me parece que alcanza su máxima perfección, si es que yo tengo ese afán perfeccionista. Es un libro que puedo leer y releer y no cansarme nunca, pese a su aparente vacuidad, o futilidad incluso. La transparencia que tiene, la simplicidad. Es el libro que me da más paz, que más me descansa.

¿En qué consiste esa “aparente vacuidad”?

Parra tiene una cosa que es aparentemente intrascendente. Por eso siempre se ha dicho, de una forma que me molesta, que la poesía de Parra es una poesía de lo cotidiano. No, es una poesía simple, neutral, de un extraordinario equilibrio para reflejar el desequilibrio, con un lenguaje seco, que se quitó todas las guirnaldas, todos los aditamentos. Es una cosa como la que usó Kavafis, pero de otro modo, porque Parra es un tipo más de tronco, de raíces, como él mismo se define en su “Manifiesto”. Ahí dice que el poeta es uno del montón, un albañil, un hombre que construye puertas y ventanas.

Pero tú nos has dicho que es muy difícil que un tipo que esté trabajando en una construcción escriba un poema como “El tango del viudo”, de Neruda. ¿Cuál sería finalmente la diferencia entre un “poeta mayor” y un “poeta albañil”?

Tú tienes de todas maneras incorporada, internalizada, una cierta jerarquía, un cierto canon interno de qué es cada cosa, qué tipo de poesía es. Pero hay un complejo en este país que es muy fuerte: el complejo de la dignidad. Siempre se aboga por “lo digno”, “es una frase digna”, “una salida muy digna”, “una digna derrota”.

Nunca me he podido tragar el asunto de la dignidad. En el fondo, hay un complejo de inferioridad evidente. Entonces lo que hace Parra, que es un poeta muy inteligente, es apropiarse de ese complejo para que no sólo sea aceptado, sino además celebrado. O sea, “somos así y de aquí no nos van a mover, no vamos a ser mejores que eso”. En cierta manera, lo que intenta es contribuir a liberarnos de ese complejo, de esa inseguridad. Porque él está muy bien parado en relación a todas las fuerzas externas, que no lo deslumbren, que no lo destruyan, en eso se defiende muy bien. Pero respecto de sí mismo, creo que Parra, aunque no se le note, puede ser también un poeta muy delicado.

Entonces un “poeta albañil” no debería aspirar a escribir “El tango del viudo”.

Así como en el boxeo hay distintas categorías, en la poesía también. Entonces hay que saber ubicarse: yo soy peso gallo; Huidobro, peso pesado; Neruda, peso pesado; Parra, peso mediano; Nicolás Guillén, peso liviano; Uribe también es peso gallo; peso pluma es Paulo de Jolly; y peso mosca, el Chico Molina. Si uno se orienta, y entiende la unidad de medida de su propia naturaleza y sus propias capacidades, puede rendir al máximo en su propio peso, dar lo que uno tiene que dar. Si yo soy peso gallo, no puedo pretender ni pelear con el peso mosca, porque le saco la cresta, ni con el peso mediano, porque él me la saca a mí. De manera que nadie avanza, porque están todos preocupados de andar detrás del vellocino de oro. Por eso salen tantos enanos que quieren pelear con Neruda, lo que me recuerda una anécdota: un poeta que tenía peso pluma empezó a joder a Neruda, hasta que Neruda se aburría y le dijo “cállate, mojón de libélula”. ¡Con toda razón!

¿Qué piensas del quiebre que quiso marcar Parra con los poetas consagrados? Valente dice, respecto de esa actitud de Parra, que “el peligro estriba en que su hermosa fuerza destructora, más allá de la energía de liberación que despierta, no pueda ofrecer nada semejante a los ídolos que destrona”.

Es que tú vas a estar, de todas maneras, o arrasado por lo que viene antes de ti o en contra de eso. A menos que puedas estar más adelante de lo que te está llevando. En el caso de Parra, y en cuanto a lo que dice Valente de producir una luz semejante a la fuerza anterior, creo que lo que hace Parra es tirar por lo menos una luz de bengala. Porque incluso esa misma fuerza nerudiana, sin la intervención de Parra, se habría diluido en sí misma, se descompone, porque hay muchos materiales con los que trabaja Neruda que no son durables. Es lo mismo que ocurre hoy con el creacionismo, o con la antipoesía, son conceptos agotados. Puede haber continuadores, pero en este momento ya es muy difícil poner las etiquetas, porque los productos están cambiando de calidad todo el tiempo.

¿La antipoesía nace y muere con Parra?

Hasta donde yo sé, el primero en acuñar el término “antipoeta” fue, en el siglo XIX, Charlie Baudelaire. Y se lo aplicó nada menos que al cándido Voltaire, llamándolo “el príncipe de los superficiales, el *antiartista*, el predicador de los porteros”. Entonces, si seguimos a Baudelaire, Voltaire sería uno de los grandes precursores de esa antipoesía que cultivó Parra hasta matar la gallina, y que heredamos nosotros hasta quedarnos sin huevos... *Okay Charlie, calm down.*

Entonces, ¿con qué te has quedado de Parra, como poeta posterior a él?

Con su sobriedad infinita... en eso es invencible. Y entre sus poemas, me quedo con el “Solo de piano”, cuyo primer verso dice: “Ya que la vida del hombre no es sino una acción a distancia”.

En la primera conversación que tuvimos decías que Parra, pese a su ideal de una poesía “al alcance del grueso público”, no dejó por eso de ser —como todos los poetas— un referente de minorías. Si es así, ¿en qué se sostiene ese discurso?

Es que Parra quiere ser el poeta original, autónomo, incontaminado, de las raíces seculares del pueblo de Chile como producto del

mestizaje. Incluso en su “Epitafio”, él se describe como un rostro un poco azteca. O sea, incorpora a nuestros pueblos indígenas: los aztecas, los mayas, los incas, el antiguo imperio. La restauración del imperio, eso es lo que quiere, como un refuerzo. Y tal vez con eso se está refiriendo al punto de vista de la caverna, porque eso también está en el “Soliloquio del individuo”: la vida no tiene sentido, hay que partir de nuevo. Él tiene mucho esa cosa de la precariedad, de surgir del palafito, con materiales rudimentarios, materiales de la tierra como la araucaria, ese tipo de madera... ¿qué otros árboles famosos hay aquí? El copihue, Parra quiere ser el poeta del copihue. También ha querido ser un poeta popular, con las *Coplas del vino*. Quiere ser un trovador, un payador, un poeta del lenguaje que surge contra la cúpula, contra la pléyade; es decir, del lenguaje de los perdigones contra los ruisiñores. No es un poeta de mármol, no trabaja con mármol ni con plata, ni con diamante ni con brillo. Es un hombre de la tierra, con el agua, la madera, el pan, el vino. Es un hombre en el sentido de Horacio, de *aurea mediocritas*, que significa “el justo término medio”. Representa muy bien eso. Y también le va la *musa pedestris* —del mismo Horacio— que es la que lo hace caminar con los pies muy en la tierra. Parra es profesor de Física, estudió Mecánica Racional. Un día le pregunté: “¿Por qué estudiaste Física?”. Me contestó: “Por soberbia intelectual”. Pero eso también le dio un ordenamiento.

¿Estudiar Física?

Sí. Ese orden es muy interesante, cómo funciona la mente de Parra en sus poemas, hay una matemática que está más cerca de la física. En mi caso está más cerca de la música, del *scherzo*, trabajo más con lo lúdico que con el cálculo. Parra calcula mucho, pero a la vez es muy concreto, muy claro, tiene una cosa nítida, y eso es lo que me interesa, porque me interesa más la luz que la oscuridad. La oscuridad... ya se encargó de ella Enrique Lihn.

¿Y por qué crees que Parra terminó derivando hacia la simplificación extrema de los Artefactos, que llegan a ser una expresión aislada?

Creo que ahí Parra adhiere a la corriente histórica que sigue a Mayo del 68. Él dice que los *Artefactos* son el resultado de la explosión del antipoema. O sea explotó el antipoema, ¡paf!, y quedan los restos que son los *Artefactos*, ya casi convertidos en esquirilas. O tal vez, en una gran cantidad de espermios, que si bien no son infértiles como los *Chistes para desorientar a la policía*, sólo algunos logran ingresar al óvulo del poema. Yo creo que, con los *Artefactos*, Parra no está pensando demasiado en su obra. Ha hecho todas estas cosas para mantenerse vivo, pero no para crear obras de un peso específico, sino para ir ampliando un *body of work* a la inglesa. Son como *graffitis*, como cosas de niños, que ya forman parte de lo que se lleva la corriente. Es como dedicarse a la cerámica, una cosa muy limitada. En el fondo es una reacción frente al drama de la limitación, son como los pataleos para seguir flotando, no hundirse. Pero de ahí a que nade como los dioses, haga saltos ornamentales en el aire, no creo. Está en el agua, eso es todo.

Valente hace una comparación entre Parra y Kafka, en cuanto a la forma de pararse ante el mundo.

Me declaro incompetente.

Dice que los dos ponen al hombre frente a lo absurdo, como un inocente culpable.

Lo que pasa es que la diferencia entre Kafka y Parra es un poco como la del hijo con el padre. Parra podría ser un niño de cinco años que está viendo cómo Picasso pinta *Les demoiselles d'Avignon*. Y lo que hace Parra es un dibujito, chiquitito, con el *crayón*, con todos los recursos que tiene, para hacerle una respuesta, para tener un diálogo con el padre. Hay que tener sentido de las proporciones, no se puede comparar. A lo sumo se puede ilustrar o iluminar lo que hace Parra a través de Kafka. Creo que Valente se basa para decir eso en el poema de Parra "Un hombre": el tipo que sale a comer, se queda debajo de la mesa, se emborracha y al final nunca llega. Creo que lo dice por eso, pero ojo: yo no soy profesor de Literatura.

Además de seguir su poesía, tú tuviste muchas conversaciones con Parra. ¿Qué puedes contar sobre eso?

Las conversaciones con Parra fueron extraordinarias. Porque él, con una generosidad enorme, me da tiempo, me acoge en su mundo poético. Y con sus fuerzas en plenitud, porque lo conozco cuando yo tenía 18 años y él 55. Parra fue como un maestro, porque además me abrió a una diversidad de autores de poesía, y nunca te iba a decir “oye, éste por sobre este otro”. No, decía “esto es lo que hay”. Me acogió mucho en su casa, primero en La Reina y después en Isla Negra, donde tuvimos largas conversaciones, siempre caminando por la playa. Eso fue muy importante, porque sus poemas iban a estar siempre, pero él no. De repente se enojaba conmigo, porque yo decía estupideces de puro atarantado, y me decía “Oye, tú debieras darte con una piedra en el pecho por estar conversando conmigo”. Esas conversaciones son experiencias de apertura de la mente, y además despiertan mi propio aparato de composición mediante una inyección directa a la vena. La poesía de Parra en el fondo es lo mismo, pero en cápsulas. Hay una gran sincronía entre el discurso de Parra y su poesía, nunca he notado un desequilibrio al respecto.

Además de orientarte y conversar contigo, ¿se interesó Parra por impulsarte como poeta?

Es que iba a conversar con él, no le llevaba mis cosas. O tal vez sí al principio, porque ahora encontré —es un hallazgo, se me había perdido— la revista donde, a instancias de Parra, publiqué mis primeros poemas. Fue en la revista *En Viaje*, que se vendía en el tren que iba de Santiago a Puerto Montt. Y la periodista hace mención de cómo Parra recomienda que publiquen mis poemas. Los publico a los 18 años, son dos poemas.

¿Hablaste con Parra sobre el momento en el que apareció con la antipoesía y desafió a los grandes poetas?

No, porque se hablaba demasiado del tema. Era demasiado recurrente saber que Parra había cumplido el rol de ser una muralla

china frente al aluvión nerudiano. Él fue una especie de pirca, puso su muro de Berlín, o su fortaleza de Sacsayhuamán, lo que permitió crear algunos pequeños jardines... Otra cosa es que Parra, al final de su "Manifiesto", dice: "Los poetas bajaron del Olimpo". Entonces a mí me gusta decir que yo me encontré con Parra a los pies del Olimpo: él venía bajando, yo quería subir. Y al encontrarme con Parra en las laderas del Olimpo, más que preguntarle por qué había bajado, yo quise conversar con él para saber qué había allá arriba, porque lo que traían en sus manos los que venían bajando no me convencía.

Y si tus conversaciones hubiesen sido con Neruda, ¿habría sido otra tu poesía?

No creo en esas cosas, porque a uno le tocó su *timing* perfecto en la vida. Además no solamente estaba Parra, también estaba Enrique Lihn, que fue el segundo más importante para mí y el que estuvo cerca por más tiempo, alentándome muchísimo a creer en mí mismo. Estamos hablando de este tipo de fecundación: incubación de elementos de creación poética en el contacto directo, o sea desde la fuente, desde el creador de la obra. Y con continuidad en el tiempo, como si fuera un jardín, los Jardines de Epicuro. Uno va en función de abrirse la cabeza y ver qué cosas hacen efecto y provocan una respuesta interna tuya para explorar. Se producían muchos episodios. Por ejemplo, conocí a Jerry Rubin, un norteamericano que escribió un libro que se llamaba *Do it*, que realmente alucinó a Nicanor. Era una especie de revolucionario lúdico, anarquista, hacía un poco de Dadá, de surrealismo, un tipo de una frescura bien notable. Después se convirtió en un *yuppie*, dejó de ser un rebelde, se adaptó al sistema y tuvo éxito con una agencia de publicidad. Después murió atropellado.

¿Qué visión tienes en torno a la leyenda sobre la familia de los Parra?

¿Cuál leyenda?

De ser una familia que simboliza la tradición creativa popular, frente a la tradición burguesa. Además una familia muy pobre, del sur del país, que no adopta sus referentes desde los cánones de la cultura oficial.

En el fondo, lo que quiere Parra es poner énfasis en que las verdaderas raíces de la creación están en el pueblo y no en la aristocracia. Pero también es un pantano, porque no puede haber una cosa única, absoluta, que impida otro tipo de manifestaciones que están completamente fuera del área de dominio y de expansión del fenómeno de los Parra. Es una familia muy talentosa como los hermanos Marx también lo fueron, o los hermanos Bach en Alemania, o incluso los hermanos Matta. Pero ellos no formaron una cofradía ni una tribu originaria para tratar de aferrarse a unas determinadas raíces, o para expandir la selva de la que hoy es dueño Tompkins. Yo no creo en eso, pero tienen que aferrarse de algo. Creo que esto está reflejado en “Las tablas”, léanse el poema “Las tablas” de Parra, es fascinante.

Si Parra fue una luz ante el aluvión de Neruda, ¿te sientes parte de esa luz que dejó Parra, o de una luz posterior?

Creo que, si es que hay alguna luz, evidentemente yo no soy un faro. Siempre hay que tener faros, yo he funcionado mucho con ellos. Los faros son un tipo de función, para cosas más grandes. La otra función, a la que me siento más cercano, es la de la claraboya. La claraboya está ahí para que los barcos, cuando entren a puerto, no encallen. Entonces, a lo más que yo podría llegar es a ser una claraboya posterior a Parra, porque tengo otra cosa que dar. Y porque si Parra fue un tapón para el aluvión nerudiano, en algún momento hay que mover el tapón para que el agua siga escurriendo, y así evitar que la poesía se convierta en un fósil de palacio o en una reliquia del Bicentenario.

En alguna conversación nos dijiste que del Canto general de Neruda te quedabas sólo con "Alturas de Machu Picchu". Quizás valdría la pena ampliar esa crítica, en el sentido de que para muchos es uno de los libros esenciales de la poesía americana.

Para mí es un poema épico desigual, tal vez muy obeso, hay demasiado tejido adiposo adherido a la fibra de la lengua. Están las "Alturas de Machu Picchu", pero eso ya es un poema aparte. El resto es mucha historia, mucha política, mucho código genético. Como obra condensada, estructurada, como arquitectura poética, es muy superior *Residencia en la tierra*. Hay gente a la que le gusta el concepto del "canto general": los conquistadores, los libertadores... Por eso te digo que es un poema muy épico, una cuestión inaguantable, para historiadores. Aunque también está, por ejemplo, la "Carta a Miguel Otero Silva", que es una belleza. Pero me interesa mucho más *Residencia en la tierra*, de ahí no me saca nadie.

¿Incluirías a Residencia en la tierra como una de las cumbres a las que ha llegado la poesía en castellano?

Sí, junto con Vallejo. Para mí es Vallejo con los *Poemas humanos*, Huidobro con *Altazor* y Neruda con *Residencia en la tierra*. Por lo menos en el siglo XX son tres, no hay más.

¿Y cómo ves el tránsito que hace Neruda desde Residencia en la tierra hasta las Odas elementales, donde reniega de esa imagen misteriosa, del poeta "interesante"?

Lo que pasa es que ahí Neruda ya había sufrido una conversión social, política. Pero cuando escribe *Residencia en la tierra* —mucho más joven— él era una especie de Rimbaud en Abisinia, y ése es un período mucho más intenso de Neruda, del que se sabe menos. *Residencia en la tierra* es la cumbre máxima, no hay quien le haga el peso a ese libro. "El tango del viudo", "Entrada a la madera", "Ritual de mis piernas", "Walking around", "Galope

muerto”, todos esos poemas son notables, tienen un tono, una cosa admirable. En todo caso, si hay algo que me gusta leer de Neruda son las *Odas elementales*, me encantan.

¿En serio?

¡Pero claro, si me divierto! La “Oda a la alcachofa”, la “Oda al ají”, es divertido. En el fondo es un *gourmet*. Neruda tiene eso, era un vividor, un gozador de la vida, un sibarita. Por eso decía “me comería toda la tierra, me bebería todo el mar”. La sensualidad de Neruda, esa energía contenida, húmeda, absorbente, submarina. Neruda siempre me ha dado la imagen de una ballena en el mar, llena de peces y lianas debajo del agua, arrastrando cantidades de cardúmenes, madreselvas traídas de cualquier parte... es un exótico, un exuberante. Acuérdense que escribió un libro sobre comida húngara con Miguel Ángel Asturias, *Comiendo en Hungría*. ¡Un libro de comida húngara, huevón, pura comida! Estos bohemios hedonistas, guatones cebados, alcohólicos y además secos para comer. ¿Sabes para qué son buenas las Odas? Para las minas. Les encantan, léelas una oda, la “Oda a la alcachofa”, la “Oda al viento”, las minas entran en trance.

¿No se necesita algo un poco más fuerte?

No, si les tiras encima a Rimbaud salen arrancando. Yo les leo a Juan Ramón Jiménez.

¿Conociste a Neruda?

Sí, lo fui a ver a Isla Negra, en el verano del 70, antes de que fuera embajador en París. Estaba con la Matilde, un poeta español cuyo nombre no recuerdo y Miguel Otero Silva, el escritor venezolano. Yo tenía 18 años. Lo que más me impresionó es que hablaba muy mal, hablaba de una manera tan común, tan simple, tan elemental, que no me calzaba con el poeta de *Residencia en la tierra*. Lo pillé justo cuando iba saliendo de su casa y fuimos a El Quisco, me invitó. La Matilde manejaba, Neruda iba al lado, organizando, él dirigía todo. Llegamos a la Municipalidad para

arreglar un problema con la tumba de un amigo suyo, que había que cambiar de lugar o algo así. Entonces él mandó a la Matilde a comprar con el poeta español y me hizo acompañarlo. Arregló el problema en medio segundo, obviamente: entra Neruda con una seguridad que tenía de elefante, qué increíble, y en medio segundo ya tenía todo resuelto. Nos quedamos conversando mientras se demoraban la Matilde y el poeta español en llegar con las compras y pasar al correo. Tenía su correo en El Quisco, una cosa curiosa. Entonces le llegaron una cantidad así de cartas, y volviendo a Isla Negra me dijo: “Abre la que quieras y léemela”, y yo sentado atrás le iba leyendo las cartas que le llegaban, de todo el mundo. Leí dos o tres cartas en el camino de El Quisco a Isla Negra. Después me invitó a almorzar, y ahí conocí a Miguel Otero Silva, que es un personaje muy importante. Yo le pregunté si acaso escribía. “Sí, sí”, se rió, porque yo no sabía que era un escritor famoso. Además era dueño del diario más importante de Caracas, y tenía una mansión con estatuas de Henry Moore. Estuvimos un rato en el bar, donde estaban todas las botellas, secos para el whisky, tomaban mucho whisky. Al final Neruda me regaló diez libros, porque le llegaban paquetes de libros. Me los pasaba de a uno y me decía: “Léete éste, léete este, léete éste...”. Después me dio risa, porque cuando los vi eran todos de sus amigos españoles: Altolaguirre, Vicente Aleixandre, Rafael Alberti... Porque también está la historia de Neruda con sus poemas de la Guerra Civil Española, con *España en el corazón*. Ahí hay un poema fenomenal y fuertísimo contra Franco, que se llama “El General Franco en los Infiernos”, feroz. Ustedes saben que esa edición fue hecha —los papeles, todo— por los soldados españoles republicanos. Entonces hay toda una leyenda muy linda: García Lorca, Miguel Hernández, Altolaguirre, Luis Cernuda, todo ese grupo de los amigos de Neruda en España.

¿Hablaste de poesía con Neruda?

No, para qué meterse en problemas. Cuando me preguntó qué quería ser, qué iba a ser en mi vida, le dije que quería ser arqui-

tecto, lo desvié completamente del tema. Además sabía que a él le gustaba la arquitectura, entonces así la conversación iba a ser más amplia.

¿Por qué te recibió tan abiertamente?

Me recibí porque mi abuelo, Tulio Maquieira, había sido su jefe en el Consulado General de Chile en Barcelona. Mi abuelo aparece en sus memorias, porque cuando llega Neruda, él le dice: "No lo quiero ver en la oficina, así que usted se dedica a la poesía y yo le mando el sueldo a su casa". Y después le dijo que se fuera a Madrid, porque ahí estaba la poesía. Neruda estaba muy agradecido porque nunca lo hizo trabajar. Me alegra haber tenido un abuelo así de lúcido. Entonces el encuentro con Neruda fue muy estimulante, muy alegre. Se ponía a tocar flauta, hueveaba, era muy niño, un niño grandote. El tono de voz era muy impresionante.

¿Era como el tono con que recita?

Igual. "Pero Matiiiilde, anda más despacioooo" (lo imita). Pero vivísimo al mismo tiempo, vivísimo. Me impresionó esa manera tan simple, tan elemental de hablar.

¿No lo volviste a ver?

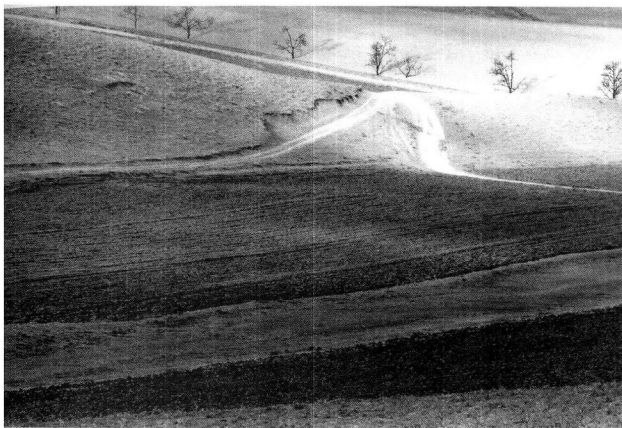
Después lo vi pero cuando estaba muerto, cuando estaban sellando el ataúd. Eso fue en La Chascona, después del Golpe —él murió el 23 de septiembre—, así que estaba todo destruido, las cañerías abiertas, los vidrios rotos, corría agua por todos lados. Lo vi de cuerpo entero, porque removieron la tapa para sellar el ataúd. Después pusieron una cruz, las velas... la Matilde hizo sacar la cruz. Neruda estaba con una chaqueta tweed, impecablemente vestido, hinchadísimo por el cáncer. Ahí estaban Nemesio Antúnez, Harald Edelstam —el embajador sueco, que después fue declarado persona non grata—, la Matilde y yo. Éramos sólo cuatro en ese minuto.

¿Por qué?

Porque la Matilde no dejó entrar a nadie más a la sala. Ella manejaba totalmente la situación. A mí me dejó estar ahí porque me había visto en Isla Negra y sabía que mi abuelo era amigo de Neruda, y para que yo fuera un testigo de la juventud en ese momento. Abajo estaba lleno de camarógrafos, periodistas extranjeros, gente que se paseaba. De ahí sellaron el ataúd y me fui de La Chascona.

Todos estos grandes poetas de los que hemos hablado, Vallejo, Rulfo, Parra, Neruda, ¿no te hacen pensar que no vale la pena escribir si no vas a poder llegar a hacerlo como ellos?

No, todo lo contrario. Cuando leo un poema de Vallejo, o de Parra, quedo con unas ganas enormes de seguir creando, de seguir en mi propia expedición. Hay gente que dice: “Qué terrible tener dos premios nobeles detrás de uno —siempre parten por los premios nobeles, da lo mismo cómo hayan sido—, y para más remate los dos en poesía, podría haber habido un novelista”. Yo digo no, todo lo contrario, porque uno se siente como heredero de una tradición casi dinástica. Y a la vez por eso yo soy mucho más flojo, me tiro las bolas acá abajo porque arriba está rica la montaña, la campiña. Por eso trabajo poco. Subo a darme una vuelta, agarro miel de Neruda, agarro papas de Parra, nueces de Lihn, llantos de Anguita, tengo unas borracheras de Teillier... tengo para abastecerme más que la cresta. Si esa montaña la vuelan, ahí tendría que empezar a producir yo. Pero ahora tengo una flojera producto de que están estos monstruos detrás, estos tremendos leones que cuidan la montaña.



یک قطره نور	De una grieta en el cielo grisáceo
فرو می‌افتد	una gota de luz
از شکاف آسمان خاکستری	cae
بر اولین شکوفه‌ی بهاری	sobre el primer brote de primavera.