

En abril de 2003 Saúl Yurkievich aceptó la invitación de grabar una larga entrevista que buscaba ser sólo un balance provisional, una breve contemplación del pasado a fin de tomar el impulso para lanzarse a nuevos derroteros. Las circunstancias han hecho que esta entrevista se convierta en un libro póstumo destinado a figurar entre los muchos textos inéditos que el gran ensayista y poeta habrá dejado en su cajón de sastre. El libro, que intentaba salir del circuito tan poco sorprendente como inútil de una época marcada por un exceso de confesiones, diarios y memorias, se proponía más bien como una lúcida perspectiva sobre una existencia vinculada a los momentos más candentes de la cultura europea y latinoamericana de mediados del siglo XX.



Al publicar un fragmento de esta conversación, que figura en los planes editoriales de la Universidad de Murcia para su pronta aparición en versión integral, queremos rendir un homenaje a una de las figuras paradigmáticas de la cultura latinoamericana del siglo XX, tal vez uno de los autores que mejor encarnan los esfuerzos de la segunda generación de grandes críticos de América Latina por situar esta literatura en el contexto continental y universal.

Ilinca Ilian (II): Me ha interesado leer a través de su obra y buscar lo que la atraviesa interiormente, lo que configura una red de temas recurrentes y forma el entramado fantasmático. Me llamó la atención la atracción por lo móvil, lo metamórfico, lo fluido; la sensibilidad por las fusiones inesperadas, por las uniones disparejas; la atracción por todo lo que respira y deja espacios libres, por lo que es ventana y no espejo. Se configura así todo un territorio subliminal que se transparenta en su obra y que dibuja un mapa de su psique. ¿Está de acuerdo con mi intento de nombrar algunos elementos claves de su espacio interior?

Saúl Yurkievich (SY): Yo no puedo ser más explícito que mis textos, porque los textos tienen ese poder de sonda, de radiografía, de radioscopia, ese poder de captar lo que uno no puede ordenar, distribuir y enunciar conscientemente. Tengo nociones acerca de mis visiones y también acerca de mis obsesiones, pero pienso que puedo explicitarlas hasta cierto punto, pues aquello que cala más

Sobre resonancias, ósmosis y ecos

Entrevista a Saúl Yurkievich

hondo, aquello que capta con más fuerza las presencias extrañas, son mis escritos; porque así es el trabajo poético, un trabajo de sondeo, de buceo. El poema reemplaza el sueño, es el sueño despierto, *le rêve éveillé*. Cuando uno deja actuar al poema por sí mismo, cuando no hay intencionalidad que vaya a concatenar lógicamente los textos, no hay voluntad de control o de configuración extremas, ahí es donde salen los seres extraños, los fantasmas, y se abren estas brechas hacia lo profundo de la conciencia. Y son los textos los que dejan vislumbrar todo lo que sólo puede ser enunciado de esa manera y apenas es sacado a la luz a través de esos relámpagos o luciérnagas propios de la iluminación poética. Iluminación en doble sentido, porque poetizar es bajar a la profundidad de la caverna de donde sale el fuego central, bajar con una lámpara como en la caza submarina, o bien tener súbitamente algo como una visión nocturna con imágenes que son estrellas fugaces. Todo eso que es vida profunda, intimidad entrañable, todo tiene que ver con la oscuridad, pertenece al reino de la noche.

[...] Para los surrealistas el sueño es el poseedor de las claves herméticas, de los arcanos, es el fundamento de la personalidad, es el contacto con las fuentes, con las fuerzas ocultas, es considerado como la única posibilidad de llegar al centro de uno mismo. Yo no pertenezco a la tradición surrealista, porque me crié en resistencia contra el surrealismo. Fui mucho más adicto al dadá que al surrealismo, que me parecía demasiado ocultista, demasiado esotérico, casi

sacerdotal, con una admiración excesiva por la magia y la revelación. Evidentemente, le toca al arte recuperar eso que queda totalmente desplazado del campo del conocimiento por nuestras sociedades positivistas y pragmáticas. Esta experiencia de la alucinación, de la duermevela, de los estados mórbidos o crepusculares está excluida de la medicina que hace mala alianza con el psicoanálisis. La antropología estudia esas manifestaciones merced a un interés arqueológico por las sociedades llamadas primitivas o arcaicas. El surrealismo me parecía una especie de hechicería. Desplazaba todo el interés hacia la imaginación librada a su propia dinámica, a la imaginación descontrolada. De ahí que cobrase igual valor la poesía de un poeta cultivado y pertrechado y la poesía de un niño, un poseo, un extraviado. Me parecía el sustituto neto de la religión en una época laica, materialista, cuando casi todos habían abandonado las iglesias consagradas, su liturgia y sus ritos. El surrealismo es catequista y las reemplaza. [...] Dadá, en cambio, era más radical, absolutamente irreverente. Dadá estaba en el mundo y lo asumía porque el horror, la fealdad, la extrema violencia de la sociedad que le tocó vivir, todo lo negativo, la opresión social, la estrechez de la existencia factible, los nacionalismos beligerantes, todo lo subvertía y transmutaba en fuerza estéticamente positiva, capaz de humorizar, ironizar, de jugar burlescamente. Un caso semejante en la literatura hispanoamericana es el de César Vallejo, que convierte en energía poética positiva la

carencia, el desamparo, la orfandad, el hambre, el no ser, la desorientación, las tribulaciones existenciales, la angustia visceral. Tal adversidad es la impulsora de su estremecedora poesía, donde martirio y humorada están en contrapunto. Vallejo vive en un mundo inhóspito, en una tierra baldía, con una humanidad que manifiesta sus peores propensiones y que atropella. En *Trilce* no hay esperanza de redención. [...]

II: *Todos los que se acercan a su obra observan que la poesía y el ensayo crítico no se presentan como dos lados antagónicos, que Saúl Yurkievich no es un ianus bifrons, sino que en él la poesía impulsa la indagación crítica y viceversa. Me interesaría saber si no siente que son unos los mecanismos que se ponen en marcha a la hora de escribir poesía y otros los que rigen en la escritura ensayística.*

SY: Sí, siento eso. Porque hay algo que es clave: un ensayo debe ser absolutamente claro, puede tener varias instancias, napas, niveles, pero inmediatamente debe ofrecer una comunicación inteligible del mensaje. La poesía, no. En la poesía todo puede ser muy oscuro, muy metafórico. Es verdad que hay una interrelación y que el uno se nutre del otro, que el uno estimula e instiga al otro. Esta orientación es voluntaria, lúcida. Yo pasé por las exigencias del mundo académico, sobre todo cuando escribí mi tesis. La tesis iba a ser juzgada y yo debía comparecer ante el jurado, tenía por ende que observar el modelo académico; bueno, hasta cierto punto, hasta el punto de que pudiese ser aprobada. Tenía que adoptar y meterme en ese confinamiento, usar la camisa de fuerza y evitar todo lo que fuese pensamiento inspirado o que fuese una broma o un retruécano. Tenía que ajustarme y me hizo mucho mal, porque me sentí prisionero y cercenado, me sentí reprimido. Cuando terminé la tesis me dije que nunca más iba a escribir un libro de crítica. Me refería a un libro académico. No es muy académica mi tesis, pero es lo más académico que pude escribir. Después vinieron *Fundadores de la nueva poesía latinoamericana*, mi tercer libro, y yo me pregunté: “¿Cuál es la vigencia de un estudio literario, de carácter universitario?”. Y me respondí: “Diez años, más o menos”, es decir hasta que alguien retome el tema y lo trate exhaustivamente. Me parecía una validez muy transitoria para un esfuerzo tan grande. Y entonces me dije que la única manera de infundir perduración a un estudio crítico es convertirlo en un ensayo literario, utilizando una escritura literaria. Es la infusión de lo

literario lo único que puede dar valor y duración a un estudio literario. Por consiguiente, tendí a confundir al máximo la escritura literaria con la escritura exegética. Cuando escribo un ensayo la expresión debe ser clara, justa, precisa, pertinente, y además tiene que ser directamente portadora de conocimientos. En el poema opera la cadena connotativa que desdobra el sentido, y el conocimiento se da de manera mucho más indirecta, metafórica, alusiva. El conocimiento es aquí osmótico. En el ensayo utilizo una lengua rica, hay aliteraciones y busco la expresión feliz, hago juegos de palabras y presto mucha atención a cada término empleado. Lo quiero no sólo justo sino también estimulante. Pero hay una exigencia de claridad y por otra parte de sentido. En general, cuando yo escribo un texto crítico, escribo sobre algo que ha sido poco estudiado. Tengo ángulos de abordaje que son poco comunes y entonces resulta bastante novedoso. Porque conozco muy bien el contexto cognoscitivo y sé bien qué se ha dicho sobre el tema y qué no se ha dicho —y cómo se ha dicho, además. Me oriento buscando nuevos ángulos de abordaje y maneras distintas de enunciar. [...]

Es cierto, yo no establezco un “juicio” crítico. Y tampoco admonición alguna, porque sólo me preocupo por lo que me seduce. Hay de antemano una valoración muy positiva del texto que abordo, una adhesión subyugada, y es verdad que opero por consubstanciación. Me pongo en el pellejo del escritor, capto su propósito, su proceso generativo y trato de penetrar en el texto para aprehender sus sentidos profundos, movilizados por las translaciones de sentido, por el poder de sugestión y por sus proyecciones sensibles e imaginativas. El texto literario es casi pura connotación, en el sentido de que supera muy pronto el plano denotativo y se abre en un abanico de significancias erráticas. Ahí busco también explicitar toda su carga alegórico-simbólica o mitopoética. Es mi modo de llegar a la personalidad profunda del autor. Eso sucede casi indefectiblemente. Cuando uno abre esa caja —no sé si es la caja del tesoro o la caja de Pandora— se adentra en el juego signico de una manera impresionante e iluminadora. Muchas veces tengo la impresión de haber tocado fondo, de no sólo aprehender el texto, el impulso que lo genera, la forma que lo configura y la carga que conlleva, sino también tocar el punto central de emisión radiante, o el eje vertebral, o el numen.

Ciprian Vălcan (CV): *A veces la obra funciona como estas figuritas de tintas del test de Rorschach, que dicen más del que lee que del que escribe. ¿No le molesta la comparación?*

SY: No me depara ningún inconveniente. No persigo la objetividad ni la neutralidad. No tengo veleidad científica, porque me parece una ilusión epistemológica, porque estoy manipulando mensajes intersubjetivos. No escribo sobre lo que no me interesa. Por ejemplo, yo leía con admiración y muy asiduamente a Miguel Hernández. He visitado los lugares donde vivió, donde lo tomaron prisionero, allí me encontré con parientes suyos. Lo mismo me pasó con Lorca, fui en busca de su tumba e hice en Viznar una encuesta para averiguar dónde lo enterraron. Era en 1969 y ningún vecino quería hablar; topamos con una casa señorial cuyo dueño, con gran amabilidad, nos contó que fue fusilado en Fuentevaqueros y enterrado en una fosa común. Durante muchos años dicté cursos sobre la poesía de Miguel Hernández. Por el tipo de asedio crítico que practico, me meto

en el texto y trato de desmontarlo y remontarlo para poner de relieve su operatividad poética. Lo que resultó fue que a medida que profundicé el análisis, los textos fueron perdiendo efectividad y se convertían en escoria. Me daban la impresión de debilitarse y perder todo sostén. Me di cuenta que había agotado mi lectura, que los poemas de Miguel Hernández ya no me conmovían, no producían en mí el placer poético; en una palabra, carecían de atractivo. Este desapego es fatal —fatal para enseñar y fatal para escribir. Es importantísimo que un texto soporte el asedio. Por ejemplo, en una tesis doctoral de largos años de elaboración, es sumamente importante que el texto guarde esta energía, esta capacidad de radiación, de variación y que despierte constantemente la adhesión y la admiración.

CV: *¿Ha perdido a otros autores?*

SY: He perdido a varios. Perdí a cierto Antonio Machado, el de los *Campos de Castilla*, que es un texto



SIN TÍTULO / POLAROID ROTULADA / FOTOGRAFÍA DE MARTHA HELLÓN

nacionalista, moralista, proselitista, con una carga filosófico-ideológica hipercasticista. Bueno, es cierto que esta pérdida de adhesión se debe también a un cambio de gusto y de contexto histórico. Pero también quedaron muchos. A Vallejo, por ejemplo —quien también escribió poesía más o menos política, o proselitista como *España, aparta de mí este cáliz*—, lo trabajé mucho y el atractivo no merma, el asombro y el desconcierto que me produce no cesan. Vallejo y Huidobro permanecen. Neruda intermitentemente, pero cuando volví a releerlo durante la preparación de su obra completa (que editó en Barcelona el Círculo de Lectores), se restableció mi admiración. Es cierto, es una obra inmensa y hay en ella bastante hojarasca (pero siempre, en cada etapa, Neruda compone poemas fulgurantes). Produjo poemas residuales, descartables. Tal vez por el modo de ejercicio poético que Neruda practicó, porque se propuso escribir a diario, como un artesano de la poesía. Todas las mañanas, en su casa de Isla Negra, sacaba afuera una mesa y sobre ella escribía sus poemas. Poco descartó, porque no quedan de Neruda borradores, manuscritos. Ignoramos su taller, las bambalinas de su gran teatro. Porque lo conocí personalmente y porque me identifico con su persona y consubstancio con su obra, Julio Cortázar es objeto constante de mi exégesis. A Rubén Darío guardo el gran aprecio de siempre. Es el genitor de nuestra modernidad literaria y practicó todos los temas, modos, formas, ritmos, con extrema maestría. En grado menor frecuento a modernistas como Leopoldo Lugones y Julio Herrera y Reissig, los otros dos integrantes de la tríada de los fundadores de nuestra poesía moderna. También soy lector asiduo de algunos posmodernistas, como Ramón López Velarde y Gabriela Mistral. Son poetas perdurables que resisten el asedio crítico. Sobre todo López Velarde. Finisecular y provinciano, sublime y cursi, beato pero lascivo, tiene un poder de evocación y estremecimiento extraordinarios. Con mis contemporáneos, la relación es distinta, porque todos estamos en el mismo juego, somos productos y productores surgidos del mismo contexto y es como si todos estuviésemos pujando a la par o formásemos parte de un mismo batallón. Leo con deleite y conozco bastante a los poetas actuales, que estimo sin admirarlos. La admiración es el grado superior de la estima y la escatimo.

De los escritores extranjeros a nuestra lengua, he escrito poco, y lo lamento. Hice mi tesis sobre

Guillaume Apollinaire porque su posición y su obra me maravillan, y porque lo considero una encrucijada original de vectores estéticos, un inventor de novedades y un paradigma de poeta vanguardista. Pero en general he escrito poco sobre autores de otras lenguas. Considero que es una limitación, que es el efecto negativo del profesionalismo. Mi especialización en la moderna literatura hispanoamericana motivó cierto confinamiento. Siempre pensé que en la literatura hispanoamericana había tanto que hacer, que el estado de la crítica era muy deficiente, que había parcelas de enorme importancia aún no exploradas. Había tanto por descubrir, revalorar, reconsiderar. Teníamos que urdir la trama, establecer las auténticas interrelaciones, dotarla de un perfil neto y de una órbita propia, porque si no, todo se desmembraba y dispersaba como las hojas que barre el viento, todo se fragmentaba, se balcanizaba entre los veintitrés países aislacionistas e idólatras de sus magras literaturas nacionales. Conozco a muchos escritores y críticos hispanoamericanos que sobrevaloran su literatura nacional, considerando que se autogenera. Detesto esta posición reduccionista, perniciosa, ilusorio reflejo del mito de la entidad y soberanía nacionales. Mi función es la de desbordar ese encuadre, transgredir esos reductos que son las literaturas nacionales. Las considero ilusorias, un espejismo autogenerativo, porque es imposible explicar la evolución de nuestros escritores (piénsese en Borges, Cortázar, Lezama Lima) sin contar con las influencias extranjeras. Todos ellos conocen la mejor literatura internacional, están alimentados e inspirados por ella y muchas veces sus generadores provienen de afuera.

Por ejemplo, estoy leyendo a Novalis y una introducción a sus fragmentos de Maurice Maeterlink. Éste aclara que en tiempos de Novalis había mucha dificultad para conocer la filosofía y la literatura nacionales, dado que los textos circulaban con dificultad, eran caros y era necesario un trabajo de búsqueda para conseguirlos. En general, los libros se prestaban, no se adquirían. Esa época es una de gran inquietud, de principios del romanticismo alemán, y hay un fuerte empeño por conocer las literaturas extranjeras. Shakespeare, por ejemplo, traducido a fines del siglo XVIII en Alemania, constituye una aparición sumamente importante e influyente. Hay periodos culturales exógenos, cosmopolitas, de apertura y porosidad ante las literaturas extranjeras, y periodos endógenos, localistas, vernáculos,

...JUEGO MUCHO CON EL KITSCH, ME INTERESA MUCHO LA FEALDAD SUBLIME, UN GRADO ESPECIAL DE FEALDAD QUE SE CONVIERTE EN UN ATRACTIVO.

de afirmación nacional. El romanticismo argentino propicia la autoctonía y defiende el castellano de América, el idioma nacional, pero la estética romántica es importada de Francia.

Borges dice que la literatura argentina es una invención de Ricardo Rojas, su primer historiador, el primero que recoge los textos dispersos y los hilvana en un decurso histórico ininterrumpido, el primero que los concatena en un continuo temporal. Del mismo modo, puede decirse que la literatura hispanoamericana es una invención reciente. Comienza a armarse como orgánico conjunto continental con *Las corrientes literarias de la América Hispánica* (1949) de Pedro Henríquez Ureña, magistral compendio que sienta las bases de una periodización pertinente. Se completa con la *Historia de la literatura hispanoamericana* (1954) de Enrique Anderson Imbert, que aún se emplea como libro de referencia, pletórico de nombres como un repertorio telefónico. Ambos libros emprenden un esfuerzo de compilación e interpretación *in extenso* de nuestras literaturas para integrarlas en un corpus común, y son los primeros que establecen la interrelación y los factores de amalgama. Si no, la literatura hispanoamericana habría quedado como entelequia o como cúmulo de textos dispersos en una inmensa latitud geográfica. Luego sobrevienen una serie ininterrumpida de historias generales de la literatura hispanoamericana. Hasta yo mismo, que nunca me consideré historiador, fui inducido a codirigir una voluminosa *Storia de la cultura letteraria ispanoamericana* (2000) publicada por la UTET de Turín. [...]

CV: ¿Existe una edad en la cual se ha sentido realmente el “Saúl de la profundidad”, o hay una dispersión del “Saúl profundo” a través de las edades?

SY: Es difícil. El comienzo fue difícilísimo, porque de un lado no estaba pertrechado y por otra parte porque tenía múltiples incertidumbres de orientación, de situarme estéticamente. El problema es que salimos demasiado, histórica y literariamente, leímos mucho y conocimos poetas de todas partes y entonces no era fácil, dentro de un ámbito de conocimientos, de encontrar un registro en relación con un mundo de representación, en íntima correspondencia. Al principio escribí unos libros elegíacos, cantarinos. El motivo del *Volanda linde lumbre* es la muerte de mi madre y lo escribí muy poco tiempo después de su muerte, acerca de la presencia-ausencia en la casa. En la segunda parte de *Volanda linde lumbre* hay unos poemas muy delicados, francamente musicales. No están mal, no reniego. Por otra parte, me parece poco, me parece tímido, pero correspondía a un sentimiento. No sé si podía más con la capacidad que tenía entonces. Sigue *Retener sin detener*, y ahí aparecen poemas elegíacos con más poder, con más vuelo y también mejor nivel de ejecución y mayor capacidad técnica. Ya hay cosas que se dan ahí y van a ser constantes. Ciertas evocaciones, andenes, ciudades —Venecia, Amberes, pero vistas más bien como ciudades vacías, como ciudades metafísicas a la Chirico. Y vislumbres, apariciones reales pero fugaces. Después di el gran salto de *Fricciones*, en 1969. Corresponde a los años 1968-69, cuando escribí los poemas de este tomo es donde comienzo a ser realmente lo que soy. Creo que configuro la poesía que me representa plenamente, a pesar de que hable muy poco de mí. El propósito también era ése, salir de la poesía confesional y del ámbito de la poesía estetizante, de la sacralidad en el sentido tradicional y remanido, salir del repertorio retórico, de cierto tipo de simbolizaciones y meta-



forizaciones más o menos rilkeanas. O de otra índole, porque también tuvieron influencia sobre nosotros unos poetas que son más o menos de la misma época y que no son tan buenos: los españoles de la Generación del 27. Lorca fue un sarampión juvenil, evidentemente. Se decía que Lorca era un andaluz profesional. No me gustaba nada. También estaban Alberti, Cernuda, Salinas, Aleixandre, Diego. Eran herederos del simbolismo todos ellos. Nosotros necesitábamos una poesía más actual, más social en el sentido de contacto con la vida comunitaria y no de *slogans* políticos, una poesía más coloquial, sobre todo una poesía lúdico-humorística, más juguetona, más irreverente, con mucha ruptura. Después viene un libro fundamentalmente experimental, que es el más experimental de los libros que tengo: *Rimbomba*. Allí trabajo mucho con las asociaciones más o menos aliterativas, con ristas de palabras, con módulos y matrices, muchos de ellos provenientes de frases hechas y de la lengua común. Hay gran variedad de recursos y la tónica es lúdico-humorística en general. Y el propósito es la variabilidad de movimiento, la

transformación, los trastocamientos, a fin de infundirle una gran animación. Empieza a tener importancia para mí el teatro, el teatro de variedades, el cabaret, el circo. Esto viene de la tradición dadá, de la influencia de cierto cine, sobre todo el de Fellini, y en general de la atracción por toda cosa bufonesca, carnavalesca. Después paso a *Acaso acoso*, que es más fuerte, donde hay más introspección, pero también hay una considerable variación de recursos. Ahí aparece *El cubil*, que es una experiencia directamente inspirada de la música electroacústica, con una especie de explosión, con espacios estallados, con palabras que a veces concatenan y establecen fragmentos de frases, a veces están sueltas, y de aquí nace el ritmo, con mucho ruido y carraspeos. Estaba buscando una sucesión rítmica semejante a la de una partitura musical. No se cuenta nada ahí, sólo por momentos aparecen imágenes que sugieren cierto desarrollo, pero nada está completamente configurado. Ya allí me siento completamente dueño de mi instrumento y en condiciones de escribir alternativa y a veces simultáneamente en muchos registros. Luego aparece

INVITACIÓN / DISEÑO DE FELIPE EHRENBERG

la psicologización, pero cuando yo utilizo la psicología en esos libros es una psicología cruda, es una mezcla de lo psicológico pulsional y somático, también en el empeño de registrar los signos, los llamados, los aflujos que vienen del fondo. Busco lo que ocurre en la caja negra del cuerpo —no sólo del cuerpo fisiológico— y quiero dar cuenta de cómo sube todo eso a la conciencia. Después viene el *Trasver*, que tiene bastante relación con *Acaso acoso*. Allí hay evocaciones familiares. Hay un largo poema sobre mi padre que va a visitar a su madre, y es una visión un poco onírica. Bueno, también juego, escribo un tango egipcio, considerando que soy argentino, ¿no?, y juego con estereotipos del tango, manifiestamente eróticos, *kitsch* directamente. De hecho, juego mucho con el *kitsch*, me interesa mucho la fealdad sublime, un grado especial de fealdad que se convierte en un atractivo. Pero todo este lado lúdico es menos acusado que en *Acaso acoso*, porque *Trasver* es un libro bastante grave. Me di cuenta después, me lo dijeron sus lectores. Es la otra cara, son las zonas más oscuras del ser, las angustias, los agujeros que tragan, la presencia constante de lo tenebroso, de la muerte. Hay un poema muy fuerte para mí, que apenas puedo leer, inspirado en la situación de Argentina durante el periodo de la represión militar. Sigue *El sentimiento del sentido*, que es lo contrario. Allí trabajo mucho con las ambigüedades, las disyuntivas, las vacilaciones. Es una especie de autorretrato y a la vez de balance para consignar todo lo que no se dio, que pudo ser, las vidas paralelas, todas esas aspiraciones que siguen vigentes, los sueños positivos. En *El sentimiento del sentido* recupero el alma, en cierta medida. El alma estaba omnipresente y hay una recuperación también de ese poder lenitivo y ese poder de sublimación y transfiguración que es propio de lo poético. La manifestación de lo poético como asomo de la trascendencia, de lo que nos abre a lo más allá.

II: ¿Cómo se situó ante o dentro de su generación de poetas?

SY: No se podía prolongar el historicismo, el prosaísmo y el situacionismo. Era un situacionismo activo, por el hecho de dar cuenta de una circunstancia histórica y de los condicionamientos propios de ella, por el hecho de asumir el presente. Era una poesía donde la evasión y la ensoñación estaban prohibidas. Había también poesía militante, muy politizada por momentos. Todos escribieron. El propio Cortázar ha escrito poemas

horribles, como aquel donde asume la culpa porque es excluido por los cubanos. Es una autocondenación, una autoinmolación y sigue el modelo eslavo de la autocritica en pleno sentido. Eso no se podía prolongar porque realmente era una poesía situacionista y estaba muy ligada a las circunstancias. Prolongarla hubiera significado conservar sus *tics*. La historia es atroz, la historia es un espejismo, te destruye, te cercena, te atropella. No se puede uncirse al carro de la historia, tratar de vivir en ese plano, y quedar en un realismo que resulta suicida artísticamente. Por momentos, es cierto que es necesario, porque también actúa como antídoto ante periodos de demasiada desobjetivación, de demasiada evasión, de demasiados sublimantes y entonces es una zambullida en la historia candente, apremiante. Eso era ser moderno, pero no se podía quedar en eso. Yo no me quedé merced a mis inquietudes poéticas personales —otros cambiaron de temática, cambiaron de foco o dejaron de ser foquistas. Yo quería salir de esa historia y por otra parte quería recuperar mi esteticismo, porque me parecía muy lícito, a pesar de los comisarios. Estábamos hartos de los comisarios que invadían también la cultura. Quería recuperar sobre todo mi libre albedrío lingüístico y la convicción de que el arte se basta a sí mismo, que el arte es una de las mejores manifestaciones de lo humano integral. No creo que haya otra más poderosa que el arte para manifestar la totalidad de lo humano, es decir no sólo de lo que el hombre es sino también de aquello que puede ser. Otras existencias posibles, incluso otra factualidad, otra manera de percibir, otra manera de pensar. Ahí tenía un campo amplísimo y quería revincularme a él. Tenía resistencia en cuanto a la autoconfesión, a una poesía demasiado ligada a mi persona. Con la subjetividad no hay problema, el problema es el individualismo, el personalismo. Es verdad lo que decía Breton, que ante el mensaje subliminal todos somos iguales. ¡Un principio de democratización sería la libidización! Yo no puedo saber esto con respecto a mis textos. Necesito a los lectores para saber cuánto hay de mí en mis textos. Tampoco me he propuesto esto, pero puede ser que haya mucho de mí en mis textos, puede ser que no haya hecho otra cosa sino autorretratarme. Pero no era mi propósito. Ahora ya no tengo ninguna convicción. Soy el hombre sin cualidades, el hombre sin convicción y eso me da una autonomía extraordinaria, una libertad inconcebible ☺