

Entrevista com Roberto Echavarren

Celia Pedrosa

Antonio Andrade

Roberto Echavarren nasceu em Montevidéu, em 1954. Publicou vasta produção de poesia e crítica literária e cultural, recentemente recolhida por Adrián Cangi no volume *Performance: género e transgénero* (Buenos Aires: Editorial Universitaria de Buenos Aires, 2000.), que reúne também entrevistas por ele concedidas e resenhas de sua obra. Seu primeiro livro de poemas, *El mar detrás del nombre*, data de 1969 (Montevidéu: Premio Alfa). O último, *Oír no es ver / To hear is not to see*, é de 1994 (México: Fondo de las Artes). Organizou quatro importantes antologias de poetas hispano-americanos, dentre as quais ressalta a mais recente, de 1996, *Medusario: muestra de poesia latinoamericana*, junto com José Koser e Jacobo Sefamí (México: Fondo de Cultura). É tradutor de John Ashbery, Nietzsche e Shakespeare.

Quanto à sua produção crítica, é significativo o título dado à coletânea de ensaios de 1998, *Arte andrógino: estilo versus moda en un siglo corto*. Nela Echavarren discute o valor desviante de diferentes formas de comportamento e discurso, em oposição à normatividade coletiva imposta de um lado pela moda, de outra pelo cânone artístico. Através da imagem do andrógino, Echavarren visa a configurar a possibilidade de estilos (dispersos, híbridos e dissonantes) por meio dos quais a arte contemporânea percorreria um caminho que ultrapassa fronteiras e hierarquias, da literatura à música, do *rock* ao cinema e à instalação plástica, com o objetivo de convulsionar identidades várias e, mais fundo, a própria idéia de identidade. Segundo ele, hibridismo, dispersão e dissonância seriam formas de estabelecer uma relação de crítica irônica com "la voluntad de poder — poder de seducir — que trasuntan las representaciones-fetiché, corroídas pero no descompuestas, destacando lo que tienen de efectivo — léase destellante, incorruptible, cautivador — a pesar de la ridiculez, el grotesco y las carencias" (Adrián Cangi, org. *Performance: género y transgénero*. Buenos Aires: Editorial Universitaria de Buenos Aires, 2000. p. 35.).

Esse movimento simultâneo de ênfase e corrosão sustenta também toda sua poesia. Dentre outros procedimentos, ele vai aí constituir-se por meio da mobilização

de um jogo com cores e luzes que *solicita*, no sentido derridiano, a idéia ocidental da visualidade como referência sensível e intelectual hegemônica, de caráter unificador. E a partir dela configura a linguagem de modo desestabilizante e plurívoco, por meio de uma forte variação simultaneamente rítmica, semântica e plástica. Essa variação é intensificada pelo diálogo intra- e intertextual entre diferentes linguagens visuais, como a da pintura, a da fotografia e a do cinema. Desse modo, associa a visualidade à desestabilização da própria representação visual, atuando no cerne das linguagens usadas hoje em dia para legitimar o realismo midiático e massificante, fazendo-as conviver de modo des-hierarquizante com linguagens de genealogia crítica, como a da literatura e a da pintura, as quais têm por sua vez problematizado também seu próprio valor de fetiche.

Esse convívio interior ao texto poético é bem um emblema, por seu turno, de sua própria experiência de vida, sempre dividida entre atividades várias, o ensino, o cinema, as artes plásticas, o ensaísmo e a tradução, bem como marcada por um perpétuo trânsito, entre diversas cidades e países, num contínuo exercício de exílio e retorno, entre a margem e o(s) centro(s).

Uma de suas viagens recentes, em 1999, o trouxe ao Brasil, onde nasceu sua avó, e mais precisamente ao Rio de Janeiro. Por um desses acasos felizes, chegou a Niterói, mais precisamente à Universidade Federal Fluminense, onde estávamos então realizando o Seminário "Poesia Hoje", segundo de uma série que já completa três encontros, com o objetivo de levar para o interior da vida acadêmica um pouco da intensidade com que a experiência do poético então começava a se alastrar por algumas das grandes cidades brasileiras, através de publicações especializadas ou de *performances* de diversos tipos. Lá estive pelas mãos de Adrián Cangi, um dos participantes do Seminário, que viria a ser o organizador de uma antologia de suas obras. Sua voz somou-se à de outros poetas, numa bela sessão de leitura de poemas: Antônio Cícero, Paulo Henriques Britto, Olga Savary, Paula Glenadel, Carlito Azevedo, Ricardo Aleixo, Valdo Mota, Delfina Muscheti, Antônio Risério, Cláudia Roquete-Pinto. Os ecos dessa leitura nos mobilizaram a tentar conhecer melhor seus textos e a avaliar a importância de divulgá-los mais amplamente, numa modesta contribuição para o estreitamento do diálogo entre poetas ibero-americanos contemporâneos, a exemplo do que já vem fazendo no Rio de Janeiro, por exemplo, a revista *Inimigo Rumor*.

Ao entrevistá-lo para a *Gragoatá*, temos assim em vista um objetivo duplo: por um lado, dar ao poeta espaço para o exercício de uma outra voz, que se junta às de seus textos poéticos e críticos a fim de encenar mais uma vez — e diferenciadamente — o retorno do sujeito autor, apesar de sua morte precipitadamente anunciada; por outro, ressaltar o caráter dialógico desse retorno, simultaneamente privado e público, estético e político, considerando o valor que a entrevista e a relação vida / obra assumem na cultura midiática contemporânea.

1. Su obra hoy es considerada una de las más importantes en el panorama de la producción poética hispanoamericana. En su opinión, ¿cuáles campos de fuerza, para usar una expresión de Martin Jay, interactúan en él? ¿De qué modo su obra se sitúa con relación a ellos?

Pago una deuda con mi cuerpo histórico, le doy a mi cuerpo lo que creo que por historia se merece. El resto, la escritura, el accionar, están condicionados por mi situación histórica de cuerpo prendido a los cambios de actitud, comportamiento, que vinieron para nosotros a partir de la segunda mitad del siglo XX. Las dos guerras mundiales interrumpieron, por su barbarismo y por la ingerencia en esa época del poder público, la policía y el ejército en la vida de los ciudadanos, lo que emergía en la inmediata preguerra. No en vano los sesenta se ven a sí mismos como el rescate del *art nouveau*; recuperan el trabajo del vidrio, por ejemplo, hasta la imitación *kitsch* de las lámparas Tiffany. Aunque los sesenta rescatan también los veinte, cuando la primera postguerra permitía esperar el fin de las guerras y la caída del Emperador de Alemania había hecho posible el relajamiento temporario de las costumbres. Porque me tocó el segundo envión de la ola liberadora respondo con actividades que registran ese clinamen, partición de aguas, *voçoroca* cultural del medio siglo y me pongo del lado menor, de la minoría, de la autonomía, si no independencia, del disenso en lugar del consenso. En ese campo otras escrituras latinoamericanas como la de Néstor Perlongher me resultan cercanas y contribuyen a un ensanche de lo decible.

2. ¿Qué función aún desempeñan en ese panorama voces como las de Jorge Luis Borges, Octavio Paz y Lezama Lima? ¿De qué modo ellas posibilitan la movilización crítica –y polémica– de conceptos como los de tradición, modernidad y vanguardia?

De Borges me seduce su talento para encontrar las trazas nodales de una episteme, de un estado de ánimo, la reacción emotiva y crítica a los aspectos nuevos de la técnica y del cálculo. En “La esfera de Pascal” describe al siglo XVII como un siglo “desanimado” por el descubrimiento de la infinidad de los mundos posibles postulada por Giordano Bruno, para quien la hoguera fue premio de su perspicacia. “Desanimado” porque los descubrimientos astronómicos afectaban la concepción de la vida en la tierra, en conflicto con el dogma proclamado por la tradición eclesiástica. Es un vértigo terrible; “terrible”: ésa es la palabra tachada en el manuscrito de Pascal, que Borges releva, conmensurable con el mejor poema del siglo XVII: “El sueño” de Sor Juana.

Muy temprano leí *Salamandra*, de Octavio Paz, y la nitidez luminosa de las sensuales imágenes marinas, el discurso imagista, me sedujo. Creo que Paz es además un buen maestro en algunos de sus ensayos. Nos ayudó a nosotros, latinoamericanos, a reflexionar acerca de una tradición que importa, esa moderna “tradición de la ruptura”.

De Lezama Lima me interesan antes que nada los ensayos, y zonas de *Paradiso*, como el Capítulo IX en que desarrolla un diálogo al modo de Platón acerca del poder engendrador del Eros. Lezama abre el lugar de la poesía, una caverna a contraluz, el dispositivo para estar y para ver/no ver. Allí un imagismo de giros sintácticos, contrapuesto al modo del concepto y

la paradoja, trasciende lo antropomórfico para enfrentarse a los gases de la diva, al polvo del asma, a Abisinia Exhibar. Y una serie de maniobras mágicas dinamiza ese espacio, o mejor, capta sus líneas de fuerza. Para registrarlas con libertad en una dimensión que articula un órgano de ver, el animal carbunco, el faro de Alejandría: visión nocturna de nocturnas aves donde aparecen además ecos y citas de sus lecturas, respuestas literarias explícitas o implícitas, que apuntan hacia la biblioteca délfica, un imposible persistente del reino de la imagen que asume un *corpus* vibratorio de obras que desplazan, en su deriva, y para fortuna de los vivientes, la veneración al libro único, sea la Biblia o el Testamento. El de Lezama es un postulado de la ilustración, pero uno que rescata la virtud del amuleto, la imantación del fetiche.

3. *¿Cómo piensa usted el concepto de latinoamericanidad y su uso con relación a la producción poética y cultural iberoamericana a partir de los años 50/60 del siglo XX? ¿De qué manera su experiencia de viajero cosmopolita condiciona esa evaluación?*

En mi adolescencia en los sesenta tropecé en mi país con el conformismo de derechas y el puritanismo de izquierdas. Nada más puro que la austeridad de Dzerzinski, comisario de la Cheka bolchevique. Nada más amenazador para alguien como yo que los campos de concentración para homosexuales e indeseables en la Cuba que retrata Reinaldo Arenas. En mucha literatura "comprometida" de esa época noté el tic represor del puritano. Hubo que esperar mucho para que una atmósfera diferente prevaleciera en países como el mío. No hablo de otros lugares especiales de Latinoamérica. Durante los peores años de la dictadura tuve la suerte de haber sido estudiante en Alemania y después en Francia. También mi experiencia londinense condicionó mi desarrollo como persona. Allí nació el Gay Liberation Front y la prohibición anterior saltó por los aires. Esa experiencia condicionó mi vida.

4. *El concepto de "neobarroco" ha sido usado a menudo por la crítica para definir una fuerte marca de la poesía actual, dicha así postmoderna. Usted también lo utiliza como instrumento de comprensión de la producción poética hispanoamericana contemporánea. ¿Cómo ese concepto se relacionaría a los de vanguardia y de postmodernidad?*

Lo que me interesa de la poesía del barroco escrita en español, Góngora y Sor Juana, es la práctica del concepto, a través del oximoron y la paradoja, junto a la complejidad sintáctica, que no abandona ninguno de los recursos del idioma y los sintetiza.

Eso produce un lenguaje intenso, no "puro" sino permeado por todas las felonías, como de varias cáscaras, que se van deshaciendo a través de elecciones, según el criterio del que escribe y ejerce una visión constrictora que las quema, dejando por debajo una verde piel, más próxima de la estructura pero sin confundirse con ella. Ese palimpsesto puede obedecer a una dinámica de remolino, un *maelstrom*, que concurre hacia un punto de máxima visión que lo determina.

La historia de las vanguardias modernas, ahora que su violencia ha sido recuperada por el discurso de los historiadores, y los conflictos que las propulsaron son objetos históricos, se revela haber sido menos guerrera que jurídica. Es por eso que la palabra vanguardia molesta a tanta gente hoy en día, y no hay meta-vanguardia, en la medida que se haga pasar por una nueva vanguardia. Las vanguardias pensaban universalizar el "mensaje" a través del "procedimiento" correcto o absoluto. No les gustaba pensar que sus propuestas durarían poco. Eran proclives a constituirse en escuelas. Pero si escribir, componer, es elegir, se puede elegir de un modo imperturbable, se trata de una elección presente que no comporta un vaticinio sobre el futuro. Nuestra visión crítica del fenómeno moderno de las vanguardias es lo que puede llamarse espíritu posmoderno.

5. *¿En su exacerbación fragmentaria, ella se identificaría o, al revés, se alejaría críticamente de la vertiginosa proliferación del simulacro en la cultura mediática de masas?*

Ni una cosa ni otra: la "vertiginosa proliferación del simulacro" está condicionada por la diversificación de los canales de transmisión de los flujos informativos, que no decrecerá, sino al revés. La técnica vehicula nuestros mensajes. Está en nosotros diversificarlos, toca al consumidor elegir.

6. *Mucho se tiene debatido actualmente sobre cuál de los sentidos gobierna nuestra cultura: ¿ver o oír? Esta pelea, o dicotomía, ya fue responsable por cambios significativos en la tradición poética, y hasta hoy muchos dicen que, en la postmodernidad, las poéticas de la voz y de la performance serían una forma de reacción a la hegemonía del ver. Sin embargo, su utilización del concepto de performance me parece a la vez visual y auditiva. Su poesía junta de manera muy interesante una fuerte oralidad y una gran importancia dada a la visualidad. ¿Cómo se desarrollan esas dos potencialidades en su obra?*

Si el metro y la rima y las otras correspondencias sonoras de los versos eran técnicas de la memoria, si el poema estaba hecho para ser recitado o cantado, esa técnica y ese modo de comunicar el poema tal vez deban discontinuarse en una época en que la comunicación literaria ocurre mayormente a través del libro, y se recoge en lectura silenciosa. De hecho, el verso libre y la informalización del verso, el poema en prosa, la indeterminación de género, tienen que ver, o están condicionados, por una cultura del libro. En mucha de la poesía que se escribe en los últimos ciento treinta años puede detectarse: "Hablamos a nosotros mismos." Se nota en la alteración arbitraria de las marcas de puntuación. En lo incompleto de las frases. En la disposición tipográfica. A partir del "Golpe de dados", pasando por el concretismo brasileiro, la poesía está hecha para ser vista en la página.

En paralelo, con los *beatniks*, la poesía se liga a la *performance*. Se establece una guerra entre la lectura de poesía y el *rock*. El *rock* desplaza a los poetas performáticos. Ginsberg no se da por vencido y termina cantando sus poemas con un acordeón. Pero creo que en el momento en que la *performance* gana un espacio específico, puede decirse que traiciona al poema hecho para ser

leído en silencio. Son dos esferas legítimas y cada cual tiene lo suyo. En la lectura silenciosa, el poema articula la voz de nadie, niega que la voz del autor haga autoridad, mantiene una indecibilidad interpretativa que lo ambigua y en cierta medida lo enriquece. Priva al poema de una interpretación histriónica, y al privarlo, lo indetermina, se vuelve el río que cruza Heráclito, diferente a cada lectura. El poema ingresa al neutro, a la tierra de nadie, a la tercera persona antirromántica. Yo es otro. En la *performance*, por otro lado, hay un *engagement* del cuerpo, el cuerpo es arrojado al primer plano, y los esfínteres virtuales de la lectura en silencio truenan aquí como las trompetas de Jericó. La escritura es la persecución obsesiva de una huella, la *performance* es la exhibición histórica del instrumento corporal. Por mi parte, me atuve alternativamente a ambas.

7. *La relación entre diferentes lenguajes como el plástico, el fotográfico y el cinematográfico es una gran característica de su obra. Poemas como "El Napoleón de Ingres", libros como Oír no es ver – que une poemas e imágenes – y la película Atlantic Casino lo comprueban. Nos gustaría saber ¿cuáles son las contribuciones mutuas de estos lenguajes y qué promueve su inserción? ¿Esta relación sería una marca fuerte también en toda poesía contemporánea? ¿Qué motivos y sentidos movilizarían esa tendencia discursiva?*

Un baile enlentecido, una fotografía quieta, optimizan nuestra visión; un tiempo de Antonioni o de Tarkovski favorecen nuestro recogimiento y nos permiten detenernos a examinar el lamparón en la pared, el descascarado. Sí, tengo la superstición del ver, y el prurito de hacer ver. ¿Cuán visual puede ser la escritura? Pero lo que se ve no corresponde con lo que se oye. Alguien puede estar viendo el documental de un desfile militar y puede estar oyendo una canción de Prince. Solemos pensar, nuestra experiencia en el mundo y las películas nos acostumbran a pensar, que lo visto y lo oído se corresponden, pero nosotros a través de la proliferación del simulacro de un modo creciente experimentamos la incongruencia, el clivaje, la disyunción entre el oír y el ver. No trato de borrar su no-coincidencia, sino de exacerbarla. Esta distancia resalta en las últimas películas de Godard, por ejemplo. Permite apreciar cuánto se condicionan: el *pathos* de una imagen puede deber todo su *Stimmung* a la banda sonora. No tiendo al *Gesamtkunstwerk*. Al contrario: me interesa experimentar con diversos medios para conocer, en cada caso, su posibilidad intrínseca, no intercambiable.

8. *Con respecto a ese diálogo intersemiótico, resalta su uso de la ekphrasis, que incluso mucho recuerda a la poesía de John Ashbery. ¿Ese recurso y esa similitud tiene para usted, traductor del poeta norteamericano, un valor especial?*

La *ekphrasis*, o la descripción con palabras de una obra de arte visual, data de la descripción del escudo de Aquiles por Homero. Los precedentes inmediatos de Ashbery pueden encontrarse en Raymond Roussel y Whystan Auden. La transposición verbal de una obra de arte plástica implica una vuelta de tuerca: puede variar de escala, describir una multitud y después unas monedas: lo que hace Homero. La vista panorámica y el *close-up*: la visión verbal es indefinidamente ajustable y más libre que los medios técnicos

de reproducción visual, aunque podría argumentarse que el cine, a diferencia de una estatua o un cuadro, habría de igualarla. Sin embargo, la transposición va más allá al desarrollar implicaciones que no podían estar sino en forma latente en la obra plástica. El discurso interpreta lo visible, le impone su lectura, saca consecuencias. De este modo, un cuadro puede ser visto muy de otro modo a como fue proyectado. Mi poema del "Napoleón de Ingres" desconstruye el aparato de representación para exhibir la impostura de la apoteosis pictórica del personaje al servicio de un yo que se quiere absoluto, el ocaso de una época en que los fetiches eran las personas de los gobernantes, pone al desnudo una voluntad de poder, que puede llegar a ser enternecedora por lo patética, al chocar con nuestra condición frágil y relativa.

9. *¿Cómo ha sido la experiencia de hacer una película y una exposición de instalaciones? ¿La poesía también cambia de manera significativa estos otros lenguajes, dándoles otra perspectiva? Háblenos específicamente de Atlantic Casino y Oír no es ver / To hear is not to see.*

Al fin de los ochenta y primeros noventa compuse dos poemas largos en inglés, "Atlantic Casino" y "Pacific Palisades". Son muy diferentes a mis otros poemas en español porque registran la lengua de los conciertos, y se refieren a los aspectos visuales y sonoros de una nueva presentación *glam* del cuerpo que no reconoce la diferencia de sexos sino para rebatirla mejor. Esa experiencia, primordial del mundo anglosajón, tenía una lengua concomitante, que me resultaba muy difícil o imposible trasponer por lo menos en lo inmediato al español. Es una lengua de gran densidad que se refiere a los aspectos técnicos de la transmisión sonora, al ambiente de los conciertos, a las actitudes que allí se desarrollan, y su *feeling* me parecía inseparable del inglés. Después me di cuenta de que esos poemas flotaban en un limbo, porque no se parecían en nada a lo que se escribía en poesía en inglés, entonces quise vincularlos a su fuente, ilustrarlos de un modo perverso con las imágenes que los habían inspirado, valga la redundancia. Por eso hice una película protagonizada por los propios músicos *glam* que, como el Quijote en la segunda parte, eran lectores del Quijote, vale decir, de sí mismos. Fue una manera también de participar en ese mundo que me seducía, de acercarme doblemente a él. Fueron experiencias muy gratificantes que me permitieron hacer cine, por un lado, y aprender lo que era hacer cine, y vincularme a una tarea plástica, por otro, a través de la instalación. La vida es corta y no nos permite ejercitarnos en todos los campos adonde nos llevan nuestros gustos o tendencias. Esos acercamientos puntuales tuvieron todo el encanto y la frescura de una práctica *amateur*, hecha sin prestar acatamiento a ningún imperativo profesional de mercado. Fueron, como pienso que lo es toda *performance*, una desnaturalización de la lectura silenciosa de la poesía, una profanación y una manipulación traviesa para exacerbar la aparición desconcertante de un cuerpo singular.

10. *Su poesía, hecha en las décadas de 80 y 90, dialoga con el imaginario pop-rock. Su novela Ave rock habla sobre Jim Morrison, líder del grupo The Doors. Además, las fotografías que están en su antología Performance: género y transgénero presentan modelos andróginos que remiten a los movimientos punk y glam. ¿En qué*

sentido funciona, para usted, este acercamiento de la poesía a la cultura pop a partir de los 80? ¿Y hablando específicamente del rock, lo ha influenciado esta estética musical?

La música, cuyo predominio sobre las demás artes ya reconocía Walter Pater: "todas las artes tienden a la condición de la música", implica en lo inmediato al cuerpo en el baile y en una puesta en escena visual. La música condiciona desde el *body art* hasta los estilos de vida cuya exploración nos hemos permitido en las últimas décadas gracias al juego y la confrontación ejercitada bajo diferentes circunstancias laborales nuevas determinadas por el desarrollo de la técnica, que alteran las relaciones de familia y hacen posible la participación de más amplios estamentos en el confort y la educación. Más endebles resultan las instancias dogmáticas, en particular la del Papa y de las instituciones tradicionales, porque la música y la proliferación del simulacro han propagado semillas para la visión, estímulos para un actuar menos inhibido.

Si el cuerpo provee la infraestructura, o si se quiere, el *hardcore*, entonces la música *hardcore* destraba sus disciplinamientos.

11. *En el prefacio a la antología Performance, Adrián Cangi afirma que la cuestión de lo transgénero pasa no sólo por la discusión del género sexual sino de los géneros discursivos. Creemos incluso que esta discusión es realmente importante, visto que hoy día la afirmación de la alteridad sexual en los textos literarios ya se está cristalizando en un género discursivo, lo que le quita mucho de su potencialidad crítica en términos estéticos. Entonces nos gustaría preguntar si la androginia, para usted, es una forma de alejarse de estas cristalizaciones y/o de ensanchar el debate sobre tales cuestiones.*

Una inclinación minoritaria, lo *gay*, pongamos por caso, no garantiza una apertura de mente y de acción, no garantiza la rebeldía o la creatividad: al contrario, más el *gay* teme la sanción social, más se conforma en su comportamiento, en sus gustos, en su ocasional veneración retro por blasones ancestrales o juegos de té importados, en el *light-pop* de una imagen convencional de gimnasio. Sin embargo ya el *camp* de por sí es paródico, todo ejercicio del gusto contiene una posibilidad de crítica. Lo andrógino es una producción de imagen, mientras lo *gay* es una preferencia sexual. Lo andrógino está del lado de la vivencia y la creación, lo *gay* del costado de la identificación y del sexo. Lo andrógino pone en juego la indeterminación de una veta artista, autónoma con respecto a las preferencias sexuales. La vida como obra de arte, a partir del *dandy* y según la máxima de Oscar Wilde y del Michel Foucault tardío, encuentra en la música su vehículo privilegiado.

En cuanto a la cristalización de un género, la narrativa *gay* por ejemplo, no olvidemos que el género, junto a su función de *marketing*, suele tener un relieve sólo relativo. El *Lazarillo de Tormes* o *Cacheo*, de Dennis Cooper, serán la obra que importa, más allá, o más acá, del género conjetural al que pertenezcan. Serán obra de autor, aunque fuese anónimo. En el camino de Pulgarcito, un camino sembrado de piedras o de migas, alguien elije y marca, deja huella, desconociéndose y sorprendiéndose.

12. *¿Cómo se pueden relacionar, a través de la imagen de lo andrógino, una concepción de autoría/producción y de lectura/recepción del texto poético? ¿Cómo, a*

través de ella también, se relacionan la presencia en su texto de un interlocutor y la busca del contrasentido?

Mi postura es que no hay que ocultar nada desde el principio. Creo que algunos autores de generaciones intermedias han recurrido al biombo, lo que quita interés o esteriliza su obra a veces. Si no somos abiertos desde el "vamos", ¿cómo adelantaremos? ¿Cómo marcaremos camino? Y en este sentido, el "verosímil" de la historia cambia, como en cualquier revolución copernicana: la escritura menor pasa a regir el verosímil de la obra, lo que Roman Jakobson llamaría su "realismo". En este sentido, no hay concesiones que valgan, del mismo modo que el verosímil genérico predominante tampoco las hace.

El interlocutor deseado suele ser el polo de imantación del texto. Esto ocurre en mis poemas, pero es más claro en mi narrativa. Depende de las etapas de un aprendizaje. Construí mi última novela, *Julián*, como un "solo a dos voces". Lolita, o Albertine, hablan. Alterno una narración en tercera persona con las "confesiones" de un interlocutor deseado. El montaje me pareció eficaz para salir del mero espejo del yo y comprometer un intercambio, la aparición del contrasentido en la oposición de dos personajes enfrentados. Por otra parte, siempre me llamó la atención Nick Carraway, personaje secundario de *El gran Gatsby*, de Scott Fitzgerald: tiene una casa pequeña al lado de la casa grande del protagonista. Está en segundo plano, pero es el testigo privilegiado, el narrador de la historia. Esa es la perspectiva de *Ave rock*, mi primera novela. Una experiencia perversa es "dejar ser" o "dejar hablar" a los personajes principales, considerarlos desde el punto de vista de un testigo implicado.

13. Para finalizar, sabemos que usted conoce algo de la poesía brasileña actual y que también muchos poetas y críticos brasileños se encuentran interesados por su obra. ¿Cómo analiza la poesía brasileña contemporánea? ¿Qué espacios y caminos de diálogo están ya siendo efectivamente vivenciados?

Haroldo de Campos, recientemente fallecido, me parece que dejó una huella importante en algunos de los mejores poetas brasileños de hoy. Su discernimiento inigualable tanto al componer como al "transcrear" – traducir – se prolonga en el trabajo de la magnífica poeta y traductora Josely Vianna. Me parece que una poesía de la prosa como la de Wilson Bueno, de escansiones sabias, extrañeza del portuñol, se emparenta con el maestro Guimarães Rosa. Hay varios otros poetas y escritores a los que de veras aprecio, que están en este momento desarrollando su obra, o produciendo sus mejores libros. No los nombraré porque no quiero hacer ninguna lista, ni excluir nombres que mi ignorancia o mi torpeza no me permitan calibrar. Me llama la atención una serie de revistas de alta calidad que han comenzado a publicarse en Brasil en los últimos años: *Enemigo rumor*, *Coyote*, *Etcétera*, o *Zunai* (la última en Internet) sólo por nombrar a las que conozco mejor o leo más: no sólo exponen una producción poética brasilera de interés y calidad, sino que abren sus puertas a los poetas y escritores hispanoparlantes. Este "puente de plata" de intercambios fue iniciado por *Caribe transplatino*, que presentaba la poesía reciente y "neobarroca" de Cuba y el Río de la Plata

traducida al portugués por Josely Vianna y compilada por Néstor Perlongher. Se publicó en San Pablo hace más de una década. La siguió *Medusario*, muestra de poesía latinoamericana, preparada por José Kozer y yo, publicada en México en 1996. Incluye a Haroldo de Campos, Paulo Leminski, y Wilson Bueno, junto a poetas hispanoparlantes, estableciendo un precedente. Pero hoy en día son los brasileros quienes han tomado la iniciativa al buscar vía Internet y por contactos personales a los hispanoamericanos y publicarlos en sus revistas, mientras la revista y editorial *Tse Tse* de Buenos Aires publica en ediciones bilingües a los poetas brasileros, creando un nuevo campo magnético de poesía latinoamericana.