

TRANSCRIPCIÓN DE ENTREVISTA A JOSÉ MIGUEL IBÁÑEZ L.

Esta entrevista al crítico literario Chileno, José Miguel Ibáñez L., fue grabada en Santiago de Chile. Agosto, 2003.

Agradecemos la transcripción de esta entrevista a Benjamín Ogaz.

CW:

El poeta, ensayista y narrador argentino Jorge Luis Borges fue invitado a la universidad de Harvard para el curso 1967 – 1968. Y allí dio seis conferencias sobre poesía. Y en una de las conferencias, pareciera que Borges se sentía acorralado por el saber académico y sentía que después de todas sus disquisiciones, tenía que definir que era poesía... llega el momento de definir poesía. Y dice Jorge Luis Borges:

“Si tengo que definir la poesía y no las tengo todas conmigo; si no me siento demasiado seguro digo algo como: poesía es la expresión de la belleza por medio de palabras artísticamente entrelazadas”.

Pero, dice Borges, “esta definición podría valer para un diccionario o para un libro de texto pero a nosotros nos parece poco convincente. Hay algo mucho más importante. Algo que nos animaría no solo a seguir ensayando la poesía sino a disfrutarla y a sentir que lo sabemos todo sobre ella. Esto significa que sabemos qué es la poesía, lo sabemos también que no podemos definirla con otras palabras, como somos incapaces de definir el sabor del café, el color rojo o amarillo o el significado de la ira, el amor, el odio, el amanecer, el atardecer o el amor por nuestro país”. Y hace una reflexión interesante Borges, dice: “muchas cosas que no pueden ser definidas existen y al revés”. Y se agarra de san Agustín que, cuando le preguntaban ¿qué es el tiempo? Decía san Agustín: “si no me preguntan qué es, lo sé; si me preguntan qué es, no lo sé y Borges - afirma - pienso lo mismo de la poesía”.

El programa de hoy día es una excelente oportunidad, por la calidad del invitado, para tratar de acercarnos no sé si a una definición, pero sí a una comprensión más profunda de la esencia de uno de los misterios más grandes del hombre, junto con el lenguaje, el de la poesía. Esta conmigo en esta conversación José Miguel Ibáñez Langlois, en primer lugar poeta, crítico literario, quien ha escrito quizás las críticas más agudas y más profundas sobre poesía que yo haya leído en Chile en los últimos años y que acaba de publicar un libro que, sin ser zalamero, considero fundamental para entender la poesía de Parra que es “Para leer a Parra”, editado por el Mercurio-Aguilar. Gracias José Miguel por estar aquí conmigo en esta conversación.

JMI:

Gracias a usted Cristián. Encantado.

CW:

No sé si podré tutearlo, ustedearlo, siempre tenemos esa duda. ¿Cómo lo hacemos? ¿Cómo salga?

JMI:

Como salga.

CW:

José Miguel que piensa usted - que piensa tú - de lo que Borges afirma sobre la poesía en el momento en que tiene que definirla. Que es un problema que me imagino con el que se encuentra, más que el poeta que no le importa quizás definirla sino que simplemente vive en ella, el profesor de literatura o alguien que tuviera que explicarle a un joven poesía. Porque hay definiciones vagas de poesía: poesía eres tú, poesía puede ser todo. ¿No? Que piensas tú de lo que dice Borges de que no se puede definir como no se puede definir el color azul, la ira el amor, el café, etc.

JMI:

Seguramente no se puede definir. Por otra parte es muy cierto lo que has leído en el sentido de esa definición provisoria que el mismo llama de diccionario porque no dice nada. Pero, aun siendo indefinible yo no soy partidario de hablar del misterio de la poesía. Hay gente que sitúa a la poesía en un horizonte tan trascendental, enigmático, misterioso que sencillamente nos prohíbe toda palabra sobre la poesía. Hay tantas cosas misteriosas en la vida en las cuales nuestra inteligencia puede avanzar y la poesía es una de ella, ¿no? Ahora es muy fuerte, más todavía, para partir con esta conversación, poner en el tapete qué es la poesía. Pero recurriendo a conceptos, que tal vez no son una definición pero son una aproximación que va mas allá de lo que dice Borges (aunque Borges tuvo que conocer, dada su cultura enciclopédica), podríamos decir, con Pound por ejemplo: poesía es el lenguaje humano, o sea la palabra, cargada de con el máximo de significación posible. Es la carga extrema de significación que puede cargar el lenguaje humano.

CW:

Uno no podría decir tal vez, también usando esa afirmación de que filosofía podría ser, podría tener momentos en que la palabra se carga de máxima significación o incluso narrativa cuando la palabra se carga del máximo de significación. ¿Cómo deslindarlo entonces?

JMI:

Bueno, es que eso significa que también hay poesía en cierta filosofía y poesía en cierta narrativa. Tal vez el matiz de diferencia sería este, que en la poesía el poeta ha conseguido tomar una experiencia suya, de la especie que sea, da lo mismo, y configurarla, darle forma en un lenguaje tal, que ese lenguaje es idéntico a la experiencia, de modo que no se puede cambiar un acento, una sílaba, una coma, de ese lenguaje, sin alterar la experiencia misma, es decir sin arruinarla.

CW:

Es como si a través de la poesía se superara ese abismo que siempre se ha dicho entre las palabras y la experiencia.

JMI:

Exactamente, exactamente. En el lenguaje que nosotros estamos hablando, que seguramente no es poesía aunque quizás tenga de repente algún destello poético, lo que yo te digo o lo que tú me dices es un lenguaje que se suprime a sí mismos en la medida en que tú lo conviertes en concepto, idea, imagen, recuerdo y viceversa. En cambio, el lenguaje poético de tal modo es idéntico a una experiencia humana que no se transforma en nada distinto del propio lenguaje sino que tiende a ser repetido en su misma forma idéntica, siempre a sí misma. Si yo digo, cualquier cosa, por ejemplo: *“verde que te quiero verde, verde viento, verde ramas, el viento es a la mar y el caballo en la montaña”*. Tú no traduces ese lenguaje en ideas, conceptos o recuerdos que permitan abolir ese lenguaje, porque ¿qué está diciendo García Lorca? Esta diciendo algo que ya no se puede extraer de las comas, de los acentos y de las imágenes. Esta diciendo, en suma: verde que te quiero verde, verde viento, verde ramas, etc.

CW:

Ahora, cuando tú decías que en la poesía la palabra se ensambla o se une tan fuertemente con la experiencia en realidad uno siempre tiende a creer en el sentido común de que la poesía nace de la emoción. Que hay una emoción primero. Por ejemplo Neruda se enamora de una muchacha y escribe: *“me gustas cuando callas porque estas como ausente”*. O la emoción de la muerte o la ira o lo que sea. Pero pareciera que aquí estamos hablando, tengo la sensación de que estamos hablando de otra emoción, es decir que la poesía no es emoción como la entendemos nosotros, sino que de alguna manera aparece una emoción nueva y distinta de la emoción puramente psicológica. ¿Cómo se da esa relación entre poesía y emoción?

JMI:

Bueno, sin duda la emoción es un ingrediente psicológico, antropológico, de casi toda la poesía que se ha escrito pero también hay que reconocer que hay poesía sin emoción. Hay una poesía de los conceptos.

CW:

¿Por ejemplo? ¿Qué poeta sería un poeta no emocional y más conceptual?

JMI:

Por ejemplo hay poemas o versos de Eliot donde la emoción está ausente. En Ezra Pound a veces pasa lo mismo. En los poeta latinos de repente encontramos una armonía tal del pensamiento expresado en su propio lenguaje que difícilmente hay emoción pero hay que reconocer que eso es más bien excepcional. Sí. En la poesía siempre hay alguna forma de emoción. Era Wordsworth, si no recuerdo mal, el que decía *“la emoción recordada en la tranquilidad”* en el sentido de que la emoción inmediata no sirve para la poesía. Tiene que ser decantada, tiene que ser purificada para poderse transformar en lenguaje. Es el caso típico, bueno, de tantos poetas, ¿no? ¿Quién era el poeta que quiso escribir a la muerte de su madre de su padre? no recuerdo bien, hay tantas odas escritas a la muerte de los padres y las madres. Desde Jorge Manríquez hasta Humberto Díaz Casanueva. Ese era un buen poeta español del siglo XX y no le resulto porque la emoción estaba cruda. En cambio dejo pasar el tiempo y cuando pudo cumplir esta otra definición: *“la emoción recordada en la tranquilidad”*, entonces fue apta para una verbalización ya inseparable de la emoción misma. Y si estamos en esto, tal vez el precedente más clásico es el de las propias coplas Jorge Manríquez a la muerte de su padre. Están llenas de emoción. Pero es una emoción que hace una sola cosa con el lenguaje: *“nuestras vidas son los ríos que van a dar a la mar, que es el morir / ahí van los señorías derecho...”* La emoción de lo efímero, lo fugaz de la vida está completamente amarrado a los verbos agudos de terminación abrupta: *“que van a dar a la mar que es el morir... y consumir”*. Luego la aliteración entre la m y la r. La figura del río. Eso es la emoción de la muerte cercana o de la fugacidad de la vida. Si extraemos las aliteraciones de m y r, si extraemos la terminación abrupta de los verbos en infinitivo con vocal aguda, porque no serviría “ar” ni “er”, tiene que ser ir, entonces ya no hay emoción.

CW:

Ahora, ¿el poeta cuando está escribiendo siempre está consciente de esto que tú estás diciendo o le es dado esto como un don, este manejo del lenguaje?

JMI:

No, no tiene porqué estar consciente. Son los estudios los que toman conciencia y tantos poetas son también tan lucidos por ejemplo Eliot, sabia siempre lo que hacía, Paul Valerie, sabia siempre lo que hacía, porque además de poeta era un hombre que reflexionaba sobre la palabra poética. Pero no hay porque pedirle al poeta que sea consciente

CW:

¿Hay poeta mas intuitivos quizás, por ejemplo Neruda?

JMI:

Seguramente. Bueno, me has quitado la palabra de la boca.

Neruda tenía... Lo que sí cuenta para un poeta: el oído, el instinto, el sub-consciente, lo que viene de abajo, la profundidad inconsciente que se verbaliza... y no tenía porque saber que eran necesarias tales o cuales aliteraciones o el uso o la reiteración de tal o cual imagen porque es la sabiduría incluso inconsciente. Luego venimos nosotros los disecadores de la poesía verdad, tenemos algo malvado, nos metemos en la sala de disección y decimos por eso consigue este efecto tan poderoso, por la reiteración de la r en tal estrofa, por el metro, porque esta imagen esta oscuramente asociada a tales otras... pero el poeta no lo supo, mejor dicho lo supo con ese saber inconsciente que es el que realmente cuenta para la poesía.

CW:

Ese saber inconsciente ha sido nombrado de muchas maneras. Por ejemplo Hölderlin no hablaba del saber inconsciente, hablaba de los dioses. Decía que el poeta era el pararrayo de la divinidad, el herido de Apolo. Tú que eres un hombre religioso ¿no crees que lo divino se presenta en ese momento de la creación? En vez de hablar de los dioses podrías afirmar que Dios está presente en el momento en que un gran poeta escribe un gran poema o incluso un poeta agnóstico o irreligioso.

JMI:

Ah, por supuesto no necesita ser religioso el poeta. Si hay alguna mínima participación de la Belleza absoluta, esa pobre participación que los hombres podemos crear de la Belleza infinita esta Dios presente. Ahora, hay que deslindar el terreno porque es muy resbaladizo. Pensemos por ejemplo en los teóricos, esos que prácticamente identifican poesía y oración l' abbé Brémond en Francia, ¿verdad?, poesía y mística, poesía y oración, él las identificaba. Creo que es un abuso. No. Hay que deslindar terreno. Y además el poeta no es necesariamente un místico, al derecho o un místico al revés, como puede serlo Rimbaud.

CW:

Pero no es un místico de la palabra al fin y al cabo. En esa emoción del lenguaje, en esa fusión, no hay un estado místico parecido análogo al estado de san Juan de la Cruz, el hecho de encontrar el verso...

JMI:

Sí, pero empieza a ser, creo yo, un abuso de palabra que termina confundiendo los terrenos. Es cierto que... bueno, sí. Los cristianos profesamos: en el principio era verbo, la palabra; donde quiera que haya una palabra ya no es una palabra creadora, por todo lo que hemos dicho, una palabra identificada a la experiencia de lo real y que no puede separarse de esa experiencia, de algún modo está presente el verbo. Lo decían los antiguos, los decían los padres de la iglesia. Por ejemplo, quiero recordar este pensamiento tan maravilloso de san Justino, filósofo y mártir del siglo segundo, decía a propósito de los cristianos y de tanta belleza que había fuera del cristianismo especialmente en la cultura griega y de tanta verdad como había en los filósofos griegos, decía: *"Sí, pero finalmente todo lo bello y lo bueno y lo verdadero nos pertenece donde en el verbo"*. Ahora esto no es una apropiación que los católicos hagan de los que... no ha surgido de sus filas porque eso sería trivial.

CW:

Llevar el agua para el molino, para el propio molino.

JMI:

Sí, sí. Y eso, yo por lo menos, en la crítica literaria he tratado de evitarlo absolutamente.

CW:

¿Cómo haces esa separación, en tu labor de crítico literario, de hombre de fe profunda y apasionada -lo vamos a ver después en tu libro cómo como poeta tú ahí te rajas, como dicen los mexicanos, te chiflas y al mismo tiempo puedes separar la labor de crítico literario? Yo lo encuentro eso, digamos, un don. La capacidad de escindirse, de separar, de no mezclar los terrenos cuando están tan próximo: emoción poética, emoción mística, ¿cómo se hace esa separación y por qué?

JMI:

Bueno, si los poetas no saben exactamente lo que hacen, a lo mejor el crítico tampoco sabe exactamente cómo lo hace. Yo sé que trato de hacerlo, espero que resulte. Cuando uno está haciendo poesía, uno está poniendo allí la totalidad de su experiencia, entonces no es extraño que personalmente yo, sacerdote, hombre de fe católica, verdad, la exprese en mi poesía. Ahora, al hacer crítica literaria, yo no abandono la fe cristiana ni el sacerdocio como un traje que se dejara colgado a las puertas del papel en blanco, no, no no, pero por otra parte odio ese como partidismo eclesiástico que se pudiera sacar de allí a para favorecer a autores religiosos y desfavorecer a los que no lo son. ¿Cómo se hace eso? Bueno, yo pienso que si uno está abierto a la belleza de donde venga, de un Paul Claudel o de un Nicanor Parra y así podemos citar antípodas verdad, de variadas especies. Bueno, está abierto y analiza las formas de belleza que se presenten en poetas agnósticos, ateos, semi creyentes, lo mismo que católicos apostólicos y romanos, porque toda diferencia que uno hiciera sería primero injusta, segundo indigna de la fe cristiana porque se prestaría para manipulaciones.

CW:

Rainer María Rilke en una carta a los poetas que tú mismo citas, recomendándole a un joven poeta, me imagino que tú te debes encontrar con muchos jóvenes poetas que te traen sus versos, una situación difícil no...

JMI:

Y con frecuencia recomiendo esa misma carta.

CW:

Bueno y en esa carta dice:

“Lea lo menos posible sobre cosas estético-literarias: o son opiniones partidistas petrificadas o son hábiles juegos de palabras. Las obras de arte son de una infinita soledad y con nada se pueden alcanzar menos que con la crítica. Sólo el amor puede captarlas y retenerlas y tener razón frente a ellas”

Radical esta afirmación de Rilke. ¿Estás tan de acuerdo o compartes completamente esta afirmación de Rilke o es bella pero no tan verdadera?

JMI:

No completamente, pero la comparto tanto que la puse como epígrafe del libro mío que es mi teoría literaria y que se llama *“La Creación Poética”*, justamente para subrayar que aquello a lo que yo me acercaba, la naturaleza del acto poético de la creación poética, no iba a ser dilucidada ni en este libro ni en ningún otro libro. Ahora tomada al pie de la letra corre el riesgo de lo que te decía antes ¿no? El poema es un misterio absoluto, no le metamos el diente, no digamos nada de él, esta allá arriba en una especie de silencio celestial. Bueno, entonces de qué estamos hablando aquí. Igual tenemos que usar nuestra pobre inteligencia para armar y desarmar el lenguaje puesto que eso es finalmente la comprensión de un texto, si no habría que guardar silencio absoluto.

CW:

“El hombre es un dios cuando sueña y un mendigo cuando reflexiona”.

JMI:

¡Shelley!

CW:

¡Hölderlin! A lo mejor lo tomo de Shelley. No, no puede haber sido, o al revés, pero ahí hubo una copia. Los poetas son bien copiones, eso es verdad. La copia es importante.

JMI:

Curioso, lo tenía por Shelley.

CW:

No, Hölderlin: “El hombre es un dios cuando sueña y un mendigo cuando reflexiona”. Eh que piensa de esa otra afirmación radical.

JMI:

Pienso que es bastante cierta. Sí, sí. Esta la suscribo más que la de Rilke. Sí.

CW:

Y el poeta ¿es un pequeño dios como dice Huidobro?

JMI:

¡No!, radicalmente no. Porque esa frase de Huidobro que representa justamente todo el tipo de poesía frente a la cual reacciona Nicanor Parra es fácilmente mistificadora del acto poético. El poeta es un pequeño dios. Qué significa eso: el poeta vidente, el poeta taumaturgo, el poeta sacerdotal, verdad. El merito de Parra consiste en que ha situado al poeta en medio de la calle, es el hombre cualquiera, verdad, que dice su palabra, no ese ego monstruoso, megalómano, que hace de centro del mundo, el bate, el concedor del misterio, el vidente. Hay poetas muy importantes que se han sentido así, entre ellos Huidobro por supuesto, verdad.

CW:

Y que han hecho buena poesía.

JMI:

Y que han escrito muy buena poesía. Sin embargo como teoría poética a mi no me satisface, en absoluto. El poeta no es un pequeño dios, el poeta es un hombre, como todo hombre y en cualquier cosa que haga de algún modo participa de la infinitud de Dios...

CW:

Es más un niño que un dios. Hölderlin dice, sobre la poesía, “esta tarea de entre todas es la más inocente”. ¿Es efectivamente así?, a propósito de inocencia y culpa.

JMI:

Eso es bastante cierto. Si. Si. El gran poeta aparte de las culpas y pecados de su vida personal que tendrá como tenemos todos, verdad.

CW:

De su carne de mamífero.

JMI:

Si. Exactamente. Como cualquier otro ser humano verdad. Sin embargo en la medida en que se aproxima a ese punto en que la palabra coincide con la experiencia y que la palabra coincide con la realidad. A ese punto creador, inicial... eh justamente porque allí hay algo de divino. Allí hay en el mas pecador de los poetas algo de profundamente de inocente porque está en la raíz del lenguaje y de la realidad. Si.

CW:

Haber, de su vasto conocimiento poético que sorprende y...

JMI:

De *tu* vasto, habíamos empezado... ya.

CW:

De tu vasto, sí. Bueno como ahora lo coloco como una autoridad... o un dios. ¡El crítico es un pequeño dios!

JMI:

No jamás, menos todavía, mucho menos todavía.

CW:

Eh... cuál de los momentos de toda la poesía que ha leído, pongámosla en español para reducir el campo...

JMI:

Ya.

CW:

Hay uno o dos momentos de inocencia. De ese momento de felicidad genuina casi rozando lo divino, en la poesía en español.

JMI:

Bueno elegir es siempre un aprieto. Pero, volviendo a lo que ya citábamos, hay estrofas -no todas-. Hay estrofas de las coplas de Jorge Manrique a la muerte de su padre que se instalan en la más pura inocencia creadora. Sí. Aunque parezca extraño lo que voy a decir, hay poemas de amor de Quevedo que no se explican sino a partir de esa raíz donde el hombre – el hombre pecador – es inocente. Hay versos de Lope y a Lope no se le injuria si se le llama pecador porque vivía entre los grandes pecados y los grandes arrepentimientos. Verdad. Y sin embargo en esos mismos momentos que anda entre el pecado y el arrepentimiento escribió versos inocentes, realmente inocentes.

CW:

Haber alguno. Un regalo. Para los que nos están escudando. Para ver si logramos producir la emoción poética a través de la pantalla.

JMI:

El problema es que... habría que fiarse de la memoria. El terceto final del soneto de Quevedo que termina así:

“polvo serán, más polvo enamorado”.

Amor que se titula algo así como amor que trasciende o amor que va mas allá de la muerte misma. Hay algo dice, en todo amor que supera la muerte. Y no lo dice en un sentido estrictamente religioso aunque tampoco excluye el sentido religioso. No. Hay algo en todo amor que trasciende. Entonces el ultimo terceto que me gustaría tener escrito aquí, porque si cambio una coma o un acento. Si pongo en una palabra un sinónimo...

CW:

Se viene todo abajo.

JMI:

...destruyo el terceto, y cualquier cosa antes que destruir un terceto como ese. Pero, el de las médulas que han vivido, que arderán, que seguirán ardiendo más allá de la muerte y el final: polvo *“serán más polvo enamorado”*. Sí. Ahí hay algo casi...

CW:

¿Qué paso con los españoles que tuvieron este siglo de oro con unos poetas que llegaron a estos momentos de suprema inocencia y como es que después se vinieron abajo los españoles? Como que da la impresión de que los españoles no tuvieran oído poético. O es un prejuicio mío. Si uno compara poetas hoy día que aparecen como de primera edición española al lado de cualquier poeta chileno de segunda o latinoamericano... porque, qué pasó.

JMI:

Estoy bastante de acuerdo en eso. Ahora. Cada ciclo poético tiene sus cumbres, también sus abismos. Lo que ha pasado con la poesía en castellano es muy misterioso. Aunque no inexplicable. Quizás tenga que ver con la suerte política y cultural del imperio... el siglo de oro digamos. El castellano, el idioma castellano dio su máximo en el siglo de oro. Esa poesía que empieza a despuntar con Garcilaso todavía, tempranamente, verdad, pero que sigue con san Juan de la Cruz, Lope de vega, Góngora, Quevedo o sea alturas máximas y que ya a mediados del siglo XVII degeneran en una especie de manierismo, en un idioma poético ya forjado, ya hecho, que se repite...

CW:

Quizás de esta idea podríamos tomarnos, que hay momentos en la historia de la poesía donde se han logrado esos momentos cumbres y comienza el lenguaje a transformarse en retórica y voy a conectar con este libro extraordinario, que es su último libro, "Para leer a Parra" de José Miguel Ibáñez, donde se ve muy bien el rostro de parra. Si la cámara puede enfocarlo. La mirada que revela muy bien a este personaje, que por lo demás tú analizas muy bien en el libro. Esa mirada socarrona, distante, con un ojo cerrado. Que es lo que te emociona a ti de Nicanor Parra y en qué sentido se puede decir que es un poeta que viene a revitalizar nuestro idioma y nuestra poesía.

JMI:

Bueno, conectando esta pregunta con lo anterior, lo que pasa con el castellano en el siglo XVII, segunda mitad más bien, cuando se apago el poder verbal del siglo de oro...

CW:

Se acabo el fuego.

JMI:

...Sí. Es una retórica manierista con expresiones ya hechas, imágenes ya muy sobre trabajadas, un lenguaje muy sobrescrito.

CW:

... ¿no se pierde la inocencia?

JMI:

Bueno, por supuesto. Ahí ya no hay inocencia creadora. No. Lo que hay es una especie de gramática imaginativa y conceptual que se trabaja con habilidad, hay que reconocerlo. Con tanta habilidad como para que un poeta peruano tan importante como Carlos Germán Veliz, haya hecho de esos poetas la fuente de su inspiraron. Pero eso ya está irremediabilmente gastado, ¿porqué? porque ya la poesía se fabrico un idioma poético suyo propio, distinto del idioma. Se encerró en su pequeña torre de marfil. Esto mismo si se puede por analogía trasladar a lo que pasa en los años cincuenta del siglo pasado cuando la poesía hermética, más o menos surrealista, oscura, impenetrable, también ha ido gastándose en eso que el propio Parra ha llamado los metaforones de la época, verdad. Que difícilmente se entienden. Era un requisito que no se les entendiera.

CW:

Oscuros.

JMI:

Claro, oscuros muchas veces con sugerencia de profundidades que no son tales. Y hasta la poesía...

CW:

¿Qué ha pasado ahí? En esos momentos de suprema oscuridad que se supone que esa oscuridad, ahora hay oscuros maravillosos como Rosamel del Valle, Humberto Díaz Casanueva, poetas órficos que se les llama a algunos de ellos no.

JMI:

Si

CW:

Pero en esa oscuridad se supone que como los antiguos chamanes o los antiguos magos van a buscar en esa oscuridad el inconsciente un material para iluminar nuestra vida. ¿Y qué paso? ¿se perdieron en el camino?

JMI:

Bueno, es lo de siempre lo que decíamos antes del post siglo de oro que también la gran oscuridad creadora de la poesía de las vanguardias del siglo pasado también va degenerando en una retórica surrealista, retórica creacionista, la retórica de los metaforones, la retórica de una oscuridad que ya no es auténtica . Porque la oscuridad auténtica es aquella donde el sentido poético supera el sentido lógico.

CW:

Un ejemplo, un poeta que le parezca a usted un oscuro. Un buen oscuro. No de los oscuros retóricos.

JMI:

Bueno, estamos llenos de poetas oscuros buenos. La etapa oscura buena de Neruda por ejemplo. Tantos poemas de residencia en la tierra. Ahora, si nos vamos sobre todo a Francia, no es verdad, por las vanguardias, por el surrealismo francés. Ahí hay oscuridades desconcertantes, pero lucidas, maravillosas porque aunque la inteligencia pierde la pista del sentido lógico, sin embargo entiende también oscuramente que hay un sentido poético muy superior a todo sentido lógico. Pero cuando ya no hay sentido lógico –que no tiene porque haberlo– pero tampoco sentido poético hay una gramática de la oscuridad que se usa para dar la impresión de profundidades que nadie puede comprobar, por los menos el lector no.

CW:

Cuando ocurre eso en el fondo la poesía... porque tu lo dices por aquí en el libro que la poesía... el poeta, la famosa frase que purifica el lenguaje de la tribu.

JMI:

Claro en Mallarme, el poeta...

CW:

¿Qué significa eso de que el poema purifica el lenguaje de la tribu?, así brevemente.

JMI:

Bueno, ligándolo con lo que estábamos diciendo significa esto: el dialecto de la tribu, dice Mallarme, que cuando la poesía se crea su propio idioma poético su propia gramática poética, su propia imaginería poética ya hecha y empieza a manipularla desde fuera se pierde la poesía. Entonces cual es la función del poeta. Retornar la poesía al lenguaje de todos. Volver a hacer poesía a partir del lenguaje de la calle o sea el dialecto de la tribu es en gran medida lo que ha hecho Nicanor Parra con la poesía chilena.

CW:

¿Siempre a habido unos nicanores parra en la historias de la poesía? Tú por ahí citas momento, por ejemplo en el mundo latino, quien habría sido el Parra del mundo latino.

JMI:

Bueno las analogías siempre son peligrosas pero uno diría que en relación a un Ovidio a un Virgilio vienen los antipoetas tipo Marcial, el mismo Catulo hasta cierto punto. Después de Dante, la gran poesía del Dante, vienen estos poetas...

CW:

De los bajos fondos.

JMI:

...menores con aire de cantores, con su buen poco de humor y de malicia porque, es por ejemplo François Vinois.

CW:

Ah maravilloso.

JMI:

Sí. Bueno y en el mismo siglo XIX y XX también tenemos después de grandes poetas que han formalizado mucho su lenguaje estos cantores que vuelven a hablar en el lenguaje de todo el mundo.

CW:

Parece que la poesía tiene que irse a los bajos fondos, casi al lumpen. Porque estaba pensando que Elliot se inspiró en dos poetas franceses creo que son Corbière, Laforgue.

JMI:

Si Corbière, Laforgue.... exactamente

CW:

Uno de ellos citaba el lenguaje de los marinos de la calle o...

JMI:

Claro, estos son los poetas franceses digamos menores porque no han tenido fama por sí mismo, en el fondo porque los conocemos. Por el trabajo que hizo Elliot de ellos. Ahora Elliot recogió ese tipo de inspiración, el retorno a un lenguaje estrictamente cotidiano y pudo hacer gran poesía con el lenguaje del discurso común, con el lenguaje de la prosa, con el lenguaje de cada día.

CW:

Hasta lo que conversaba una secretaria con un amante ahí en una oficina ahí metidos.

JMI:

Claro, bueno. Por supuesto y hay poemas enteros que han sido escritos en ese mismo son. Conversación. Lo que decía Elliot, la poesía es una conversación entre dos personas inteligente.

CW:

Pero no hay un riesgo ahí cuando la poesía llega a ser tanta conversación o se acerca tanto a la prosa, que en el caso de Parra esta en el límite, límite, límite. ¿Qué es lo que al final distinguiría la prosa o la crónica periodística del poema? No hay un riesgo ahí de que la poesía caiga en el otro extremo, digamos, de tanto limpiarse y purificarse.

JMI:

Por supuesto que una empresa como la de Nicanor Parra, y no es el único, es muy arriesgada porque si se reacciona frente ese idioma poético, que después de todo tenía ciertas seguridades, era cómodo, se lo manipulaba, y se busca rescatar la crónica periodística, el informe policial, los formularios, los test...

CW:

El titular de la cuarta

JMI:

Claro, los graffiti y finalmente el lenguaje de la calle, el prosaísmo, bueno lo que dijo en forma más elegante Ezra Pound: "poetry as speech", el lenguaje como conversación. No como himno. No como canto, sino como conversación, incluso como discurso degradado o como sub cultura, como el de las subculturas periodísticas que tanto usa Parra... se corre el riesgo verdad, se corre el riesgo de que uno lea y diga, bueno pero esto no tiene nada de poesía aquí no hay imágenes líricas, aquí no hay asociaciones sorprendentes de metáforas, aquí no música y sin embargo ¿cuál es el desafío de Parra del cual sale triunfante con gran frecuencia? Por decirlo así, galvanizar el lenguaje común y corriente, el decir prosístico o prosaístico cargándolo con cargas más sutiles que las metáforas ya calificadas como poéticas, no es verdad. Eh cargas de profundidad que rescatan para la prosa el poder poético de la máxima significación del lenguaje, sin recurrir a los tropos, a las metonimias, a la metáfora.

CW:

Uno... el valor de este libro es que nos hace descubrir una de las mil caras de Parra. La primera impresión cuando uno lee las poesías de Parra es decir lo típico: es el poeta iconoclasta, destructor de los mitos, crítico de la sociedad, pero tú vas desnudando un poco no solamente al poeta o antipoeta sino al alma de Parra y vas descubriendo las distintas facetas. Me gustaría que brevemente me dijeras, quién es realmente Nicanor Parra. Esto es casi como un antiguo programa de televisión pero jugando con la búsqueda de su hablar, quién es realmente este ladino chillanejo, que se coloca en una situación extraña, revolucionario entre revolucionarios, que es capaz de decir “la izquierda y la derecha unidas, jamás será vencida”, que toma té con Nixon y provoca el estupor de sus compañeros de izquierda. ¿Quién es Nicanor Parra, un huaso, un energúmeno, quién?

JMI:

Por de pronto Nicanor Parra es muchas personas.

CW:

Ah.

JMI:

Eso es importante. Generalmente en poesía el propio autor se hace representar por lo que se llama el hablante lírico. Es decir...

CW:

Que horrible palabra esa.

JMI:

¡Horrible!

CW:

Que la usan los profesores de castellano.

JMI:

Si, desde el estructuralismo en adelante ha entrado.

CW:

Me produce dolor de guata. ¿No hay otro mejor?

JMI:

Pero en narrativa es mucho más acertado decir, el narrador no es el autor porque el autor inventa su propio narrador que puede ser un protagonista en primera persona, o una tercera persona, bueno el que habla la voz que habla en poesía, ya, hablante lírico es una expresión muy pedante, pero ya.

CW:

El hablante.

JMI:

Ya, el hablante, el hablante. En poesía con gran frecuencia especialmente en la poesía lírica es el mismo autor o se hace representar el autor por su hablante. En cambio, y esta es una de las cosas notables de la poesía de Parra. La poesía de Parra es como una novela donde el novelista hace hablar a muchos personajes sin identificarse con ninguno o más todavía Parra es un poeta dramático. En el sentido del teatro. Del drama. Porque también un dramaturgo crea personajes y voces. ¿Cuál es la suya personal, con la que se identifica? Seguramente ninguna, verdad. Porque es esa misma pluralidad la creación más propia de la persona del poeta

CW:

O sea una pregunta ¿dónde está Parra, está en todas esas voces? ¿Es una esquizofrenia o no?

JMI:

No, no, no. Es algo perfectamente sano pero enriquecedor del discurso diríamos unidimensional donde habla una sola voz. ¿Quién es Parra? Parra es el energúmeno. Sí. Es el payaso, también. Es el alma en pena, también. Es el predicador errante, el Cristo de Elqui. Lo es y no lo es porque Parra siempre está jugando con ser y no ser la voz que habla.

CW:

Eso no es muy chileno. En el fondo no es muy como del huaso, del tipo que no se manda las partes pero que.... el ladinismo.

JMI:

Bueno, hay un componente ladino chileno, sin duda. En ese ser hacer hablar a varias voces. Haber. La palabra que yo he usado es ventríloco. Parra es un poeta ventríloco. Hace hablar a diferentes voces, muy diversas entre sí. El no está representado por ninguna de ellas en particular pero al mismo tiempo hay que decir que todas son él. Así como decía Ibsen de sus personajes de teatro ¿De dónde brotan? Del corazón del autor.

CW:

Hemos hablado tanto de la poesía de Parra que sería bueno de pronto, leer o escuchar un poema de Parra. Y tenemos un poema de Parra en la misma voz de Parra. Pero es un poema que curiosamente se sale un poco, no sé si se sale o forma parte, porque es un poema que apela más a la emoción y que es menos irónico. Pero tú lo has estudiado y quizás nos vas a dar más pistas. Es uno de los poemas, quizás el mejor poema de Parra desde mi punto de vista, como lector, no sé qué opinas tú. El hombre imaginario.

JMI:

El hombre imaginario. Si yo también estoy de acuerdo que por lo menos, es uno de los dos o tres o cuatro mejores poemas de Parra.

*El hombre imaginario
vive en una mansión imaginaria
rodeada de árboles imaginarios
a la orilla de un río imaginario*

*De los muros que son imaginarios
penden antiguos cuadros imaginarios
irreparables grietas imaginarias
que representan hechos imaginarios
ocurridos en mundos imaginarios
en lugares y tiempos imaginarios*

*Todas las tardes, tardes imaginarias
sube las escaleras imaginarias
y se asoma al balcón imaginario
a mirar el paisaje imaginario
que consiste en un valle imaginario
circundado de cerros imaginarios*

*Sombras imaginarias
vienen por el camino imaginario
entonando canciones imaginarias
a la muerte del sol imaginario
Y en las noches de luna imaginaria
sueña con la mujer imaginaria
que le brindó su amor imaginario
vuelve a sentir ese mismo dolor
ese mismo placer imaginario
y vuelve a palpar
el corazón del hombre imaginario.*

Muchas gracias.

JMI:

Tremendo poema.

CW:

Estaba pensando que por este puro poema se merece el Nobel.

JMI:

Si.

CW:

Quizá un poeta se pueda salvar por un poema.

JMI:

Por supuesto que sí. Y los poetas nunca se salvan más que por un pequeño puñado de poemas. El problema es que para escribir ese puñado han tenido que escribir muchos otros porque nadie puede escribir sólo sus tres o cuatro poemas de antología. Pero este es uno de ellos.

CW:

Haber tenemos la oportunidad única. El banquete que nos vamos a dar acá. Tenemos: uno de los mejores poemas de la lengua española leído por el autor; quizás uno de los más grandes críticos, eh, yo diría que de todas maneras de Hispanoamérica que eres tú, y además un conocedor al callo de la poesía de Parra. Haber haznos un análisis de este poema, o danos pistas de este poema que permita quizás...que demuestre que la crítica... redime la crítica, que la crítica puede ayudar a acercarse mejor a la poesía. ¿Qué puedes decir tú de este poema?

JMI:

Primero, que cuando uno empieza a leerlo uno piensa está condenado al fracaso. Cómo es posible que la repetición de un adjetivo verso tras verso no se gaste ya en la primera estrofa y sin embargo el adjetivo imaginario no se gasta ni en la primera estrofa ni en el último verso siquiera ¿por qué? Bueno las razones son bastantes enigmáticas como todo en el lenguaje. Pero podríamos decir: el adjetivo imaginario se va refractando sobre sí mismo de verso en verso, de modo que nunca significa exactamente lo mismo sino algo cada vez más profundo que nos va metiendo, como las cajas chinas, una dentro de otra. La mansión es imaginaria verdad, los muros son imaginarios y de esos muros imaginarios están colgando cuadros imaginarios. Irreparables grietas imaginarias. La repetición del adjetivo imaginario es genial. Yo he dicho alguna vez, pero en fin, es una manera de decirlo no más, que produce en el lector una especie de expansión uniformemente acelerada del universo mental de uno: dónde vamos a llegar con este poema.

CW:

A donde nos va a llevar.

JMI:

¿Dónde nos lleva?

CW:

Aquí se da lo contrario de lo que advirtió Huidobro que decía que el adjetivo cuando no da vida mata. Y aquí lo contrario parece que el adjetivo da, no sé cómo llamarlo, ¿mas vida? En vez de matar.

JMI:

Sin duda, sin duda. Lo que pasa es que la repetición es uno de los recursos más antiguos y misteriosos del lenguaje. Aquí esta usada hasta un extremo que es verdaderamente peligroso y sin embargo sortea el peligro con pleno éxito y cada vez que se repite el adjetivo esta enriquecido por todos los significados anteriores y le agrega uno nuevo y después otro y otro y la cabeza de uno se expande de verso en verso hasta producir casi un escalofrío. Un escalofrío.

CW:

Un escalofrío místico. Místico, poético.

JMI:

Sí, sí. Ahora, la clave de este poema que no se descubre sino en la última estrofa, es el amor. Este es un poema de amor frustrado. Por eso que, bueno, lo sugiere la última estrofa donde aparece la mujer imaginaria que le brinda su amor imaginario, todo es imaginario menos el dolor. Porque dice: vuelve a sentir ese mismo dolor, el único sentimiento no adjetivado por imaginario.

CW:

Ahí duele más el dolor.

JMI:

Claro. Es tremendo ese dolor ese palpar del corazón porque el corazón todavía es imaginario. Todo es imaginario menos el dolor que es la última palabra de este poema, el dolor de amor de este hombre imaginario.

CW:

Algo me sorprendió y que me pareció interesante porque va contra lo políticamente correcto o esperable de lo que uno ha escuchado siempre sobre Nicanor Parra en las clases de castellano y es que tú afirmas que Parra podría ser o habría algo religioso en su poesía. Entonces cómo este poeta antipoeta primero, que tira ironías contra la iglesia, que tiene chistes contra los curas, que se lanza en contra de lo más sagrado, que hizo un artefacto con un crucifijo donde dice voy y vuelvo. ¿Cómo podemos entender que Parra es religioso?

JMI:

Bueno, hay que precisar mucho el sentido de religioso en los antipoemas. La primera vez que yo escribí sobre este aspecto de su poesía allá por los años '68, debe haber sido, produjo escándalo. Es natural que lo produzca. Es cierto que algunos entendieron mal mi afirmación: yo no le estoy atribuyendo fe católica pero, no solo en Parra, pensemos en ciertos casos análogos: los místicos al revés, los blasfemos, los creyentes agónicos, pensemos en un William Blake, pensemos en el creyente agónico que es Unamuno, pensemos en el místico al revés que es Rimbaud. Hay una cierta manera de tomar elementos religiosos, incluso con irreverencia, a veces incluso al borde de la blasfemia, pero que es una manera religiosa. Porque un Neruda, un Huidobro son a-religiosos en su mundo y en su poesía no está dios, no está la dimensión religiosa de su existencia. Tal vez porque Huidobro estaba demasiado lleno de sí mismo como para trascender hacia ninguna parte y tal vez porque Neruda estaba demasiado sentado en lo más telúrico de la materia como para trascender. En cambio en Parra qué significan esas irreverencias, esas expresiones al borde de la blasfemia, esas invocaciones al cordero de dios, ese soñar con los crucifijos, con las tablas de la ley que lo señalan como culpables, esas casi obsesiones religiosas. Detrás de una obsesión religiosa hay un fenómeno religioso que en este caso además es católico. Como por ejemplo lo es y de pura cepa el Cristo de Elqui que es uno de sus personajes. Pero por algo es el Cristo de Elqui.

CW:

A lo mejor Parra agarro su manera de hablar, algunas veces una manera de predicar, como los predicadores evangélicos o esos predicadores rurales. Hay algo de eso en alguna de sus voces.

JMI:

Bueno, sin duda lo hay en el propio Cristo de Elqui verdad. Pero el Cristo de Elqui dice auténticos disparates, sí, pero también tiene estrofas enteras de una genial intuición religiosa y Parra no se casa con esa intuición pero la creo en el lenguaje. Eso dice algo verdad. Entonces hay ese trasfondo continuamente religioso, esas invocaciones del padrenuestro al revés, del cordero de dios que quita el pecado del mundo, esos motivos recurrentes, son una manera religiosa de sentir y de hablar.

CW:

Tú lo has conversado esto con Nicanor Parra, porque ustedes se conocen...

JMI:

Si pero con el máximo respeto. Por supuesto que lo hemos conversado, porque en realidad...

CW:

Y no se escandaliza él.

JMI:

No. Ni yo tampoco de él. Es que al cabo de los años hemos conversado de la vida y de la muerte, de lo divino y de lo humano, y también de esto, pero naturalmente que de mi parte, así lo he querido yo por lo menos, con mucha delicadeza. Si. Pero por otra parte cuando Parra se pronuncia sobre estas cosas lo hace en el mismo lenguaje de la antipoesía. Verdad. Lo que él llama también el trabajo de hipótesis múltiples, sin terminar de casarse con ninguna.

CW:

Hölderlin se hace esa tremenda pregunta ¿para qué poetas en tiempos de miseria? Se refiere a la crisis del lenguaje, anuncia la modernidad, el mundo en que estamos ahora.

JMI:

Exactamente.

CW:

Después de la poesía tipo Parra, podríamos haber nombrado también a Cardenal, pero tú dices que Parra es más radical que todos en el camino al quiebre. ¿Ya no se puede cantar en poesía, digamos, para qué poetas, después de Parra qué?

JMI:

Es muy difícil saber qué viene después de ningún autor y más todavía en el caso de Parra. Ahora, lo de Hölderlin tiene una gran actualidad en este momento. El habla del ocaso de los dioses, el ocaso de lo sagrado. Estamos en tiempos de penurias. Con el empobrecimiento del horizonte sagrado de la vida humana también el lenguaje se ha empobrecido. Parra es un poeta para estos tiempos precisamente porque son tiempos de penuria, verdad. Ahora, en poesía nunca ay nada definitivo todo puede renacer de sus propias cenizas. Parra no es el canto. Neruda es el canto, el himno, el cántico telúrico, angustiado o gozoso según sus épocas. Parra no es el canto, Parra es la poesía como conversación lucida, a veces terriblemente lucida, en él no hay canto. Ni banderas políticas ni a causa de ninguna especie, porque no canta ni a la ecología ni al taotequismo...

CW:

O sea vamos a tener que esperar un tiempo para que aparezca o renazca el canto en la poesía.

JMI:

Yo estoy seguro de que va a renacer por que la poesía no vive de antipoetas. Los antipoetas suponen a los poetas. Y con toda seguridad, no sé cuándo ni cómo, el gran cántico renacerá en poesía.

CW:

Y para terminar, el poeta. Tres versos escogidos por ti de ti mismo.

JMI:

No. Dios mío.

CW:

Dios mío dios mío ¿porque me has abandonado? Podríamos decir así parrianamente. Para el cierre. El poeta termina.

JMI:

Es que en realidad elegir tres versos significa elegir un poema de tres versos para que cierre.

CW:

O al azar tres versos o cuatro o si no nos va a agarrar el tiempo.

JMI:

Estoy consumiendo un tiempo que no tengo pero la culpa la tienes tú porque me lo pides a boca de jarro.

CW:

Yo la tengo, la asumo y la sufro.

JMI:

Ya aquí hay uno. Lo elijo nada más porque es breve. Se trata de los golpes que recibe Jesús de Nazaret durante su pasión. Dice

*“Y son todos los golpes de la historia
Los que deben caer sobre su rostro
Si no fuera por ese dulce rostro
Los golpes de la historia quedarían inmóviles
Y no sabríamos que tenemos cara”.*

No llegarían a nosotros los golpes, ningún golpe, si no fuera que Jesús recibió los golpes de cada uno de nosotros antes. No sabríamos que tenemos cara.

CW:

“Hay golpes en la vida tan fuertes, yo no sé”, decía Vallejos.

JMI:

Qué maravilla.

CW:

José Miguel, muchas gracias por esta conversación apasionada sobre la poesía. Conversación espero que abierta.

JMI:

Gracias a ti Cristián.