

Conversaciones con Enrique Lihn: Cambios de vía*

—Mira, aquí están el Monólogo del viejo con la muerte y el Monólogo del padre con su hijo de meses.

—Son los poemas con que concursé en los Juegos de Poesía el año 56, en esa competencia en la que tú también participaste. Eramos unos veinte o veinticinco lectores: entre ellos, Armando Uribe, Raquel Señoret, Efraín Barquero, Jaime Valdivieso, Gabriel Carvajal...

—Armando Uribe debe ser un nombre familiar ahora para muchos extranjeros, pero no precisamente por su poesía, que a mí me parece importante.

—A mí también me interesaban sus poemas, pero creo que tenía una idea demasiado luminosa de sí mismo, que pudo haberlo desviado de la carrera literaria en direcciones más positivas. Tú te acuerdas de los versos que leyó en esa ocasión, ante la hilaridad de un público incapaz de apreciarlos en su verdadera dimensión: "Pero yo tengo tema: mi inteligencia; prodigio, maravilla, abundancia. / ¡Mueran los envidiosos muertos de envidia, / suban los admiradores a los árboles maduros!"

—Cuando se hacen estas listas, veinte años después (¿no se llama así una novela de Dumas?), uno tropieza con una dificultad para pasar de los primeros cinco o seis nombres, y se pregunta qué será de los otros, aunque no sabe ya de qué otros se trata...

—Pero basta con las estrellas. Yo recuerdo que uno de los poetas nombrados cambió su nombre por el de *Encantaflor*, repartió en las calles de New York las economías que había hecho laboriosamente

como funcionario internacional y llegó a sentarse cómodamente con las piernas cruzadas en una silla inexistente.

—Es una carrera singular; pero estaba recordando que unos minutos antes de tu lectura —mientras caminábamos por el patio de la Universidad de Chile— me contaste que esos poemas los habías escrito especialmente para el concurso. Los títulos ya habían aparecido en los diarios.

—Un jurado previo se tomó el trabajo de examinar los miles de páginas de los centenares de concursantes. Uno de los miembros de ese jurado fue mi amigo Helio Rodríguez: era y sigue siendo en Chile el lector de poesía por excelencia.

—Sí, un lector inolvidable, ése que todo poeta joven debiera tener oportunamente. El habría sido el crítico ideal del que hablábamos hace unas semanas, pero le faltó la decisión para escribir. ¿Nunca ha escrito nada?

—Yo le conozco algunos sonetos satíricos, inéditos. Fue uno de los poetas jóvenes amigos de Huidobro.

—De veras: está en la antología *Madre España*, de 1937.

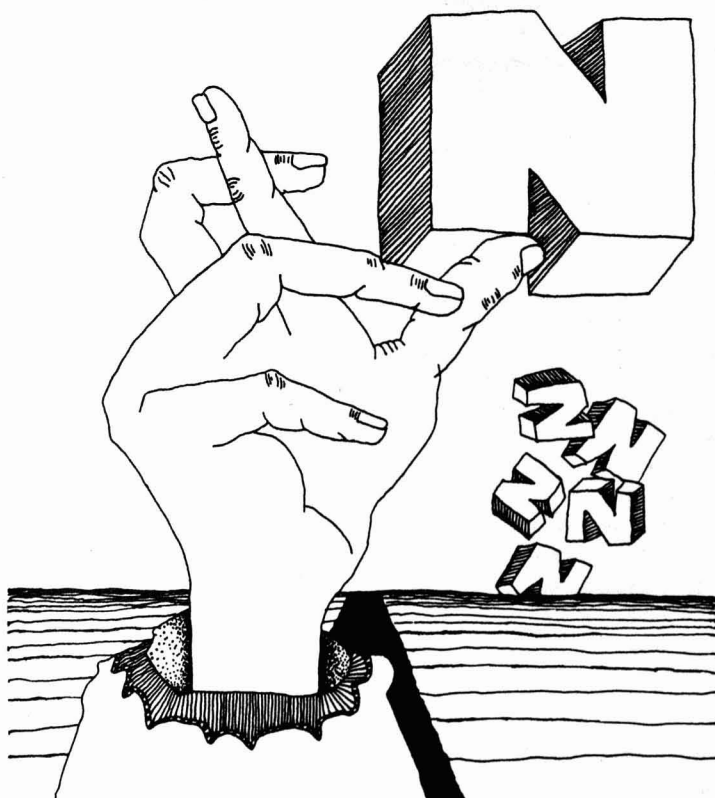
—Volviendo a los Juegos de Poesía: eran actos rituales que sería bueno que se repitieran alguna vez, en un futuro utópico. En esos años, Ester Matte había emprendido la tarea de reanudar esa tradición.

—Fueron los estertores de esa tradición. Los concursos de poesía tenían un peso específico en Chile: basta recordar que Gabriela Mistral ganó unos Juegos Florales en 1914, con Los sonetos de la muerte, y Pablo Neruda fue el poeta de la Fiesta de la Primavera en 1921.

—Será por eso que Neruda, a pesar de su status literario, no dejaba de participar como jurado en esos concursos. Tuve mala suerte con ese jurado mientras le parecí un poeta elegíaco y decadentista sin remisión política posible. Luego amainaron los vientos contrarios. Después de la última sesión de lectura en que se otorgaron los premios, los organizadores recibieron un llamado telefónico desde el torreón de Márquez de la Plata. El poeta habría decidido que los Juegos culminaron con un ágape en su retiro. Todos nos apresuramos en llegar allá en un pequeño número de atestados taxis nocturnos. Hubo champañazos y agresiones verbales. En una de éstas Pablo nos invitó a brindar con él, acodados en un cofre, a dos o tres de los premiados y pidió que se me escanciara vino en una copa que había pertenecido a Víctor Hugo (para consternación de los que bebían en ella). Todo esto tiene que ver con la edad de oro de los Juegos de Poesía.

—Ahora, el Primer Premio lo ganaste tú; el Segundo, Raquel Señoret, que leyó ahí unos poemas algo huidobrianos, que después recogió en un libro titulado, creo, Sin título. También recibieron premios Jorge Teillier y Armando Uribe.

—Uno de los concursantes se retiró antes de que el



Pedro Lastra, poeta y crítico chileno, es profesor de la Universidad de Nueva York, Stoney Brook (Long Island). Ha hecho numerosos estudios sobre cuento chileno y poesía norteamericana.

Enrique Lihn (1929), es otro destacado poeta chileno. En 1969 editorial ERA publicó aquí *Escrito en Cuba*. Lihn ha escrito, además, algunos libros de ensayos sobre ciencias sociales.



jurado se pronunciara, después de haber sido seleccionado.

—Ah, sí, un pequeño escándalo.

—La idea de salir perdedor ofuscó a ese hombre. Retiró sus poemas de las barbas del jurado e hizo declaraciones a un periódico sosteniendo que adivinaba la parcialidad de todos y condenando esos con tubernios inminentes. Así es que tomó el camino de la montaña.

—Entonces, bueno, vino tu lectura y yo recuerdo muy bien la impresión que produjo. Para mí fue un impacto enorme, y era eso lo que se comentaba entre los participantes. Tus poemas estaban muy lejos de nuestras tentativas. El año anterior habías publicado Poemas de este tiempo y de otro, pero ignorábamos lo que estabas haciendo por esos días.

—Poemas e innumerables cuentos inconclusos. En esa época escribí, por ejemplo, un relato que se publicó mucho después con el título de *Huacho y Pochocha*.

—No sabía que el cuento hubiera sido escrito en ese tiempo. ¿Cuándo se publicó por primera vez?

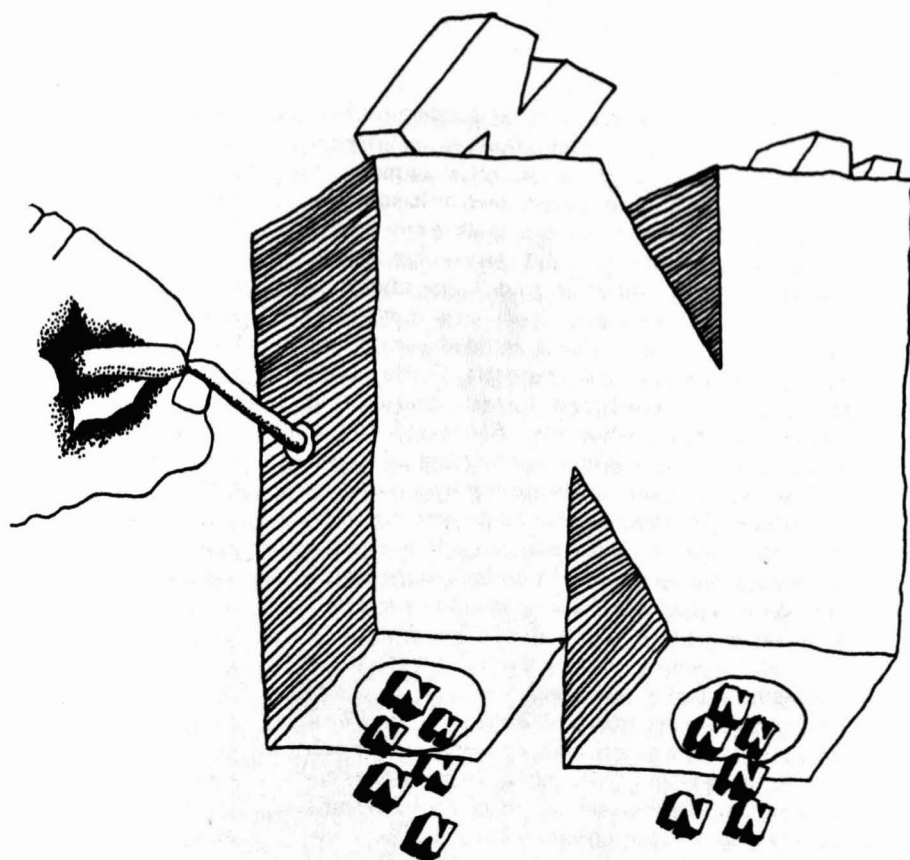
—En 1962, en la antología *El nuevo cuento realista chileno*, de Yerko Moretic y Carlos Orellana. Luego, en mi libro *Agua de arroz*, en 1964. Yo lo había conservado inédito, entre muchos otros escritos fallidos de ese entonces: un montón de papeles de los que me desprendí botándolos o quemándolos. El relato pudo correr la misma suerte; si no se lee con buena voluntad o atención algo en particular y se está en tren de eliminaciones en general, es muy fácil no hacer ninguna diferencia entre los manuscritos condenados.

Nadie había leído *Huacho y Pochocha* hasta que fue antologado. A partir de esa antología se constituyó un grupo de trabajo. Lo formaban Yerko Moretic, Carlos Orellana, Franklin Quevedo, Carlos Ossa, Luis Bocaz y otros. Orellana, que trabajaba en la Editorial Universitaria, se hizo cargo de las publicaciones del grupo, que respondieron a la necesidad de sostener la apuesta que representaba la antología a favor de un realismo abierto, que liberara a los escritores marxistas del fantasma del realismo socialista tradicional. Era la época del deshielo, ¿no? antes de que Nikita Krushev se declarara crítico de arte, cuando Garaudy escribía *El realismo sin fronteras* y aún no había abandonado el PC por el fronterismo o qué sé yo. No todo ocurre en la historia por propagación: en Chile había llegado a su madurez, por esos años, una generación de escritores marxistas que encontraron en el clima del deshielo una razón más para diferenciarse públicamente de los cuadros dogmáticos, stalinistas, de la vieja guardia. El grupo —se trataba al mismo tiempo de un grupo de amigos— podía incluir a algún disidente o a meros simpatizantes, porque era la literatura militante lo que se cuestionaba allí. Moretic había escrito un artículo muy elogioso en *El Siglo* sobre *Agua de arroz*, un cuento

mío que Enrique Lafourcade incluyó en la antología *Cuentos de la Generación del 50*. Entonces los editores me pidieron un libro. Moretic era, creo yo, el líder intelectual de ese grupo. Como crítico literario tú recordarás que se había ganado cierto respeto; sus opiniones inquietaban a escritores que aunque no compartieran sus ideas políticas podían confiar en que haría un esfuerzo de imparcialidad. De modo que, a pesar de ser un invitado de último momento, se postergaron libros que al final no se editaron nunca para hacerme el tercer lugar de la colección. Yo completé entonces *Retrato de un poeta popular* y desenterré los otros relatos incluyendo *Huacho y Pochocha*, que era el más antiguo de todos.

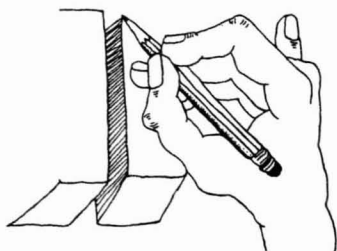
—No era frecuente entonces ese tipo de escritura, en la que se hace presente la conciencia del lenguaje en el texto que lo conforma; y esto sin proponérselo de manera programática. A mediados de 1965 yo fui jurado del Premio Municipal de Santiago en el género cuento, para los libros publicados durante el año anterior. Ahí me reencontré con *Agua de arroz*, y con un jurado que no se puede decir que fuera propicio a los procedimientos de la metaliteratura. Uno de sus miembros era Raúl Silva Castro, quien resultó ser —contrariando felizmente mis aprensiones— el promotor más entusiasta de tu libro. Duplicó sus recursos persuasivos para convencer a un regidor cuyo voto valía por dos y que asentía perplejo a una voz que después de todo representaba para él la infalibilidad de *El Mercurio*. Silva Castro hablaba de *Retrato de un poeta popular sobre todo; pero aprobaba lo que yo decía a mi vez sobre Huacho y Pochocha*.

—Este es el viejo cuento de cómo se escribe un cuento. Los materiales de construcción provienen de la realidad, de esa cosa iliteraria que se contrapone a la literatura, al menos al concepto de literatura con el que cuenta el cuento para desplegarse. Tú sabes: Marcel Proust —y cualquier otro novelista, pero Proust declaró el procedimiento— componía sus personajes asociando, condensando rasgos de distintas personas reales. Si en lugar de ofrecer sólo el resultado de esa condensación se asistiera a su modo de operar en el texto mismo mostrado como un taller en actividad, ocurriría algo de lo que quise hacer en *Huacho y Pochocha*. Mostrar, en lugar de los personajes concluidos, la forma en que se los hace sin dejar de producir —hablo del objetivo, no del logro— el efecto de individualidad de los personajes; sin dejar pues de encajarse en este sentido el poder de las palabras. Por otra parte está la acción. En una situación dada en términos de realidad la llamada lógica de la acción será muy laxa en la gran mayoría de los casos: cosas que parecía que iban a suceder irrevocablemente no suceden. Esta inconsecuencia traspuesta a la literatura —una disfuncionalidad— recibe el nombre de motivo ciego; un procedimiento que puede ser funcional respecto del sentido del texto,



pero que seguramente no produciría por sí mismo, con exclusión de toda secuencia y consecuencia, un relato legible. Yo hice en *Huacho y Pochocha* el relato de la manía de la literatura por imponer a los acontecimientos del mundo real una estructura. Para narrar la historia de un amor eterno —Huacho y Pochocha son Romeo y Julieta—, algo tan inexistente, la literatura hace, a vista y presencia del lector, un remiendo, pues, de personajes y de situaciones; sigue el hilo de la historia que se trae entre manos amarrando índices y secuencias que sólo tendrán coherencia y continuidad en la literatura, mientras que en lo real unos y otros se dispersan entre individuos distintos e historias separadas. Ahora, y seguramente no cuando lo escribí, pienso que ese relato puede constituir una suerte de crítica a la realidad: el amor absoluto sólo puede existir en una literatura que al dar cuenta de sus mecanismos

mide la distancia que la separa de lo real; pero al mismo tiempo la literatura no es otra cosa que el norte utópico por el que se orienta la realidad misma: en aquélla encuentra la manera de completar los datos sueltos de la experiencia y formar totalidades inexistentes pero plausibles. Hay una especie de ser negativo del que se hace cargo el acto literario, realizando lo inexistente. Esta versión del relato me permite verificar la relación que tiene con *La orquesta de cristal*, una relación que siento como fundada pero que se me escapa. La *Sinfonía Amor Absoluto* sobre la que todos hablan y que nadie ha escuchado es intrínsecamente inaudible en la realidad histórica: la literatura se encarga de hacerla oír negativamente al describir los episodios de una historia que impiden esa audición, al definir así la historia que sólo contiene episodios de esa especie. La novela es la audición negativa de lo que nin-



guno de sus personajes narradores puede escuchar, aunque la novela no sea nada o casi nada independientemente de las voces de esos charlatanes.

Huacho y Pochocha da cuenta pues de la solución de continuidad, del abismo que se abre entre estos dos sistemas: literatura y realidad o más bien literatura vs. realidad, y del esfuerzo de la literatura por franquear esa diferencia, desde una conciencia clara de lo que la separa de la realidad, separación en la que reside su propia existencia. Dicho, como todo esto, en una peligrosa forma sumaria, es el proceso de concretización —o la figura retórica que así se llama— lo que acerca la literatura a la realidad, lo que permite a la literatura producir efectos de realidad; de manera que el relato empieza planteándose como una tarea concretizadora a partir de dos palabras que parecen nombres propios pero que son voces genéricas. La tarea del relato será la de llenar esas palabras de todas las historias que a ellas les convengan hasta producir ese efecto de realidad, de manera que sean y existan en el lenguaje, por obra del artificio literario y sobre la base de los datos de la experiencia, dos seres que parecerían de carne y hueso, una pareja de individuos colectivos, los eternos amantes. Huacho —huérfano abandonado— tiene connotaciones varias y encontradas: expresión de cariño, puede convertirse según el uso en un apelativo insultante. Pochocha es también un apelativo afectuoso y ambiguo, como lo son todas las palabras que no provienen del vocabulario dominante en un lenguaje clasista como el nuestro.

—¿A partir de qué imágenes se generó ese texto?

—La historia empezó a escribirse a partir de un dato de la realidad, aunque se trata también de un hecho de escritura, lo que te confirmaría en tu punto de vista: los contextos de un texto son textualidades. La corriente de energía que recorre el texto (si es que así ocurre para otros) reside para mí, el autor, en el hecho de que la narración no es más que la expansión imaginativa y conjetural de lo que lingüística y extralingüísticamente está contenido en ese dato de la realidad; las virtualidades, como dices tú, de la experiencia. Lo imaginario se da a la tarea imposible de colmar una laguna de lo real buscando múltiples equivalencias entre los dos polos. En la realidad, al salir en un tren de Santiago a Valparaíso, en la Estación Mapocho, yo vi ese letrero que digo haber visto en el relato. Estaba pintado de varios colores, primorosamente, en uno de esos muros divisorios ruinosos y como carbonizados que deprimen el ánimo y que abundan por supuesto allí y en otras muchas partes de la ciudad: como lo que queda de una cárcel o de un asilo de locos, que se hubiera derrumbado. El letrero insistía en esos nombres: Huacho y Pochocha, enmarcados por el dibujo de un corazón y ornamentados de floritas. Eso se parecía a los altares de las animas: había incluso algo que semejava un altar con

flores de verdad en latas de conserva: una especie de homenaje florido a los amantes desconocidos. Estoy empezando a contar de nuevo la historia. Aunque en *Huacho y Pochocha* de lo que se trata es de escenificar el cómo ese cuento y cualquier otro se cuenta, la imaginación literaria se alimenta continuamente de los datos de la experiencia en su esfuerzo por completarlos; sin ese continuo ir y venir obsesivo de lo imaginario a lo llamado real no ocurriría, al menos en este caso, nada. Literatura y realidad pueden ser dos órdenes irreductibles el uno al otro, pero no por eso menos complementarios; o bien opuestos pero no contradictorios.

—Advierto en esos textos —y por eso me llama la atención la contemporaneidad del cuento y de los monólogos— que hacia 1956 tu trabajo pone ya de manifiesto una concepción muy firme de la especificidad de lo literario, en el sentido de la reflexión de la literatura sobre sí misma en el interior de la literatura. No parecería descaminado pensar en algún estímulo borgiano. Estos poemas y cuentos se despliegan a partir de un reconocimiento muy activo de las posibilidades fundantes de la palabra poética: es eso lo que se constituye como la acción del sujeto del enunciado. Porque Huacho y Pochocha ya no remite a un referente sino que los acoge todos, acoge las enteras virtualidades de la experiencia: las discute, las niega, las contrasta, potencia todo esto en una operación que ocurre en un espacio puramente verbal. Es algo que creo ver también en los monólogos. ¿Tú aceptarías la noción de irrealismo para definir piezas como éstas?

—El concepto de irrealismo me crea una resistencia, un bloqueo. Yo llamaría irrealista a un gran número de escritores realistas porque ignoran la realidad de la literatura, cayendo así en el irrealismo de confundir sus fantasías personales y colectivas con la realidad; son esos los escritores que hacen —pero ignorándolo— literatura en el sentido peyorativo de la palabra. Creo en la realidad de la literatura no ciertamente como algo dado sino en el modo de encontrarle un sentido a las cosas, según una técnica o unos procedimientos exclusivos que constituyen la especificidad del discurso literario. Pero tampoco sé en qué momento se puede hablar de un espacio puramente verbal en el que se acogen las virtualidades de la experiencia. Necesito que nos expliquemos respecto de esos conceptos. Yo pienso que mis poemas y cuentos se fundan en la experiencia.

—Desde luego, es lo que está en su génesis. Pero en la literatura las experiencias de base no son necesariamente experiencias factuales. Pueden ser virtualidades de la experiencia las que acogen allí. ¿No es, por otra parte, algo consubstancial al hecho literario?

—Existe el criterio de autosuficiencia relativa del fenómeno literario al que me suscribo. La literatura que no se encierra en una reflexión excluyente sobre sí misma o en caso contrario en un desaprensivo ejer-

cicio de los verosímiles admitidos, intenta organizar una zona donde se puede producir la experimentación: esa zona que colinda con lo que estoy pensando aquí bajo la especie de la realidad.

Yo quisiera rescatar un concepto de la literatura que no excluye los datos de la experiencia. No se trata de la presunción realista de una literatura que sería el reflejo artístico de la realidad objetiva, pero creo que el enrarecimiento de la literaturidad lleva a una literatura o a una metaliteratura que sin ganancia ninguna se engolfa en sí misma, dando cuenta así negativamente de una situación. Lo que yo he intentado hacer al menos, por mucho que parezca irrealista, es el producto de un cierto enfrentamiento con la situación.

— *El peligro de la palabra experiencia es que puede remitir a una especie de instancia naturalista.*

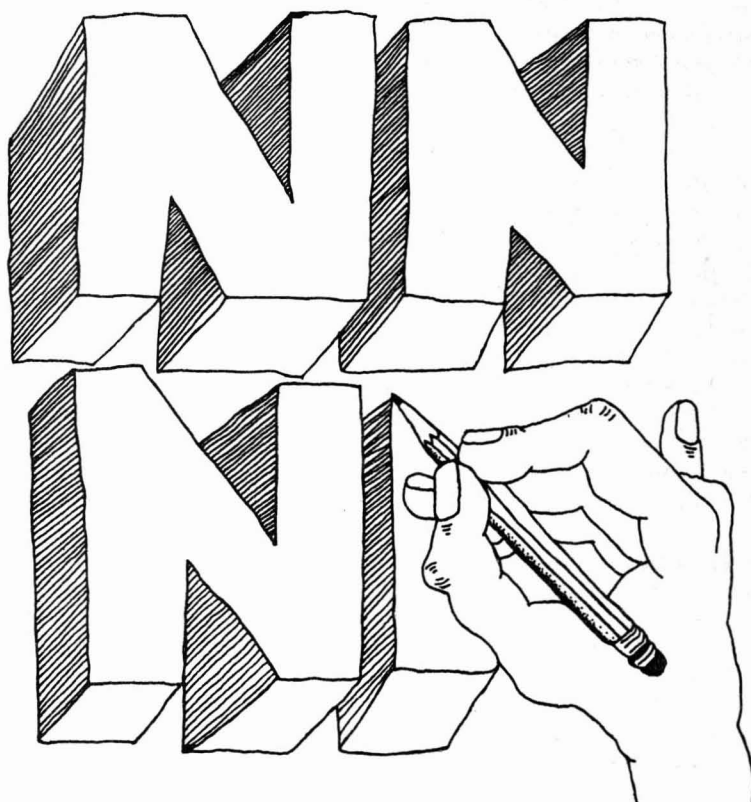
— Así es. También la palabra realismo hace pensar en la ingenuidad de la teoría del arte como reflejo artístico: como si pudiera haber un acto de creación que fuese una copia artística de realidades ajenas a ese acto, el cual —de alguna manera— siempre las constituye, desde el momento en que se trata de un acto cultural y no natural. Para mí el concepto de realidad se refiere a la relación de una obra con la circunstancia o situación de sus enunciados. Adriana Valdés ha recordado este concepto a propósito de algunos textos escritos en Chile en los últimos cinco años: los poemas de Raúl Zurita, una novela de Guillermo Blanco (*Dulces chilenos*) y

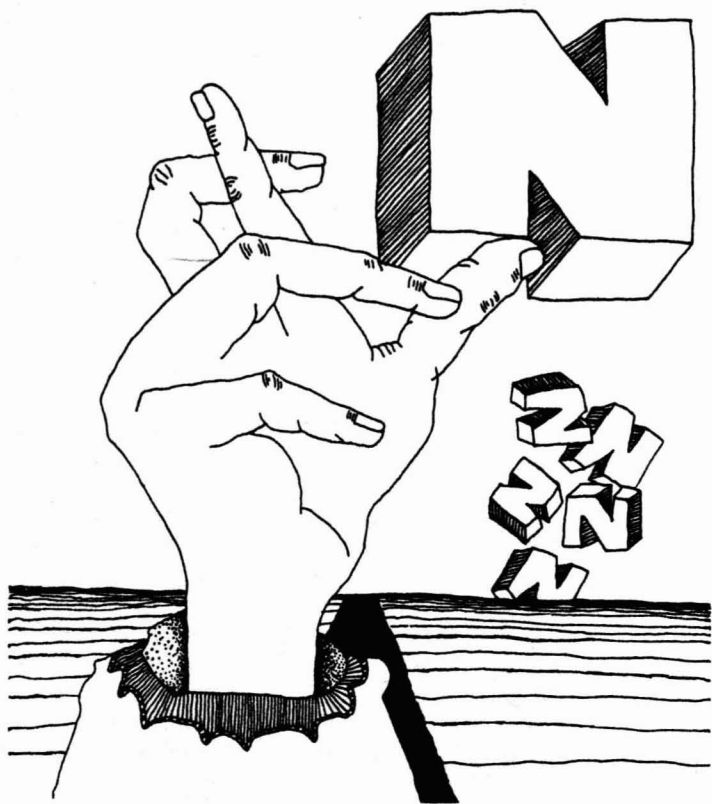
el álbum *Lihn y Pompier*. Para poder interpretar correctamente un texto —recuerda ella— se precisa reconstruir la situación lingüística, ideológica, etc., en que fue escrito. La realidad es el horizonte cultural desde el que se escribe; una realidad cultural, pues, siempre, en cada caso con características muy precisas. El pretexto de los textos es su situación: en este caso “el discurso social implícito que ellos contradicen”. Creo que el aspecto semántico de un escrito no es menos importante que cualesquiera otros; es decir, el sentido específico que el autor le ha dado a su obra consciente o inconscientemente, su relación con la situación, y una obra no deja nunca de estar situada. Si todavía puede dársele un sentido a la palabra realismo, tendría que apuntar en esta dirección: un texto sería realista en la medida en que su sentido no se entrapa con los muchos aspectos regresivos del contexto histórico-cultural, de la situación. La realidad es algo que debe ser superado desde el punto de vista realista.

Una comparación tentativa: cuando escribí *Huacho y Pochocha* yo tenía la impresión de documentar, de *filmar* la realidad bruta, pero para organizar ese material con una técnica literaria autoconsciente, que se mostraba a sí misma. Tú recordarás seguramente la famosa película *El hombre de la cámara*. Es algo que ocurría asimismo en los monólogos: un trabajo de recorte y montaje.

— *Creo que esto caracteriza muy bien tu trabajo de toda esa época y de la que le sigue. Porque en los poemas de La pieza oscura, de Poesía de paso, etc., aparecen elementos que provienen directamente de un contorno extraliterario. Recuerdo una pregunta que te hizo Antonio Cornejo Polar hace algunos meses, sobre el sentido de estos versos del poema Nathalie a simple vista: “Quizá la práctica del judo o el furibundo asalto a un neumático viejo / en la rue Manuel a la seis de la mañana”. Sus estudiantes estaban muy intrigados por la significación de ese neumático viejo. Tú contestaste brevemente: “Bueno, era un neumático viejo que había ahí, en la rue Manuel”.*

— La pregunta por la significación de ese objeto es por cierto legítima, a pesar de la ambigüedad de mi respuesta a Antonio: una broma que ustedes dos entendieron muy bien. Lo que pasa es que el objeto portador de esa significación no es un tropo, una figura de palabra ni lo que se entiende por un producto retórico, sino lo que podemos llamar material bruto incorporado al poema. Es algo que ocurre a menudo: los pintores cubistas, dadaístas y los que les siguen hasta el día de hoy trabajan en esa forma, acarreado materiales de distinta procedencia. En literatura se nota menos, salvo cuando se trata de citas expresas, periodísticas por ejemplo (un caso clásico de esas utilidades es John Dos Passos). Lo que ocurre es que la sustancia de la forma de ese material bruto en el lenguaje es también lenguaje, lo que no sucede con otros sistemas signíficos. Ahora, es claro, dentro del sistema de una





obra, el material bruto adquiere un valor y una significación específicos, sin dejar de ser al mismo tiempo lo que es: un neumático viejo o lo que fuere.

—¿Cómo resumirías la significación de ese neumático viejo en el poema? Ya que lo documental sería simplemente decir: "He visto un neumático viejo en tal lugar de la rue Manuel"; pero aquí hay una valorización de los signos.

—No podemos hacer aquí un análisis exhaustivo, pero dibujemos una hipótesis de trabajo: el neumático viejo pertenece en el poema al orden de la nueva barbarie; es, como ella, un signo de lo real que en el poema incluye los consejos del cuerpo, las sanas costumbres y, ante todo, el erotismo pleno, por oposición a la malignidad de los sueños y al eros morboso ligado a ellos. La nueva barbarie, por su parte, se opone a un ámbito normado por una sociedad técnica y programada: aquella connota bohemia, desorden, improvisación y realismo erótico como las notaciones propias del polo positivo de la oposición.

—Volvamos a los monólogos. Te insisto en esto porque a mí me parece ver aquí una conjunción enriquecedora de dos instancias aparentemente contradictorias: en el momento en que tú empiezas a dar cuenta de la conciencia que tendría que tener toda literatura de su especificidad, de su propia naturaleza, entonces es cuando se materializan tus preocupaciones por la concreción como norte de lo configurado.

—El reconocimiento de la literatura como real o

de lo real-literario, se complementa quizás con el reconocimiento de la realidad misma; son instancias "ontológicas" complementarias, implicadas en el desarrollo de una visión materialista de las cosas. La literatura se convierte en un modo de hacer literatura, en un oficio, y la realidad —digamos— despojada de la ensoñación o de la omnipotencia, en esa "porfiada y dura realidad" de la que hablan los lugares comunes. Al escribir los monólogos, abandoné en definitiva la zona aislada y enrarecida del adolescente universal con sus sentimientos algo abstractos y su lenguaje privilegiado por una tradición difusa ligada al romanticismo. Los monólogos se emplazan en lo que llamamos corrientemente un terreno concreto e intentan dar cuenta de una experiencia formada allí. El sujeto del *Monólogo del viejo con la muerte* habla de toda una vida contrariada, a la que se le pasa revista en cada uno de sus sórdidos detalles. Por consiguiente, el lenguaje "puesto en la costumbre" es despojado, esquelético, con ecos de la palabra oral que deben acentuar el "efecto de realidad". Se han eliminado los lugares comunes de la literatura idealista. *Efectos de realidad*, digo yo, porque el lenguaje de la escritura no deja nunca de ser artificial respecto del lenguaje oral; algo muy elaborado, por muchas simplicidades que simule.

—Estos monólogos apelan a una presencia que se constituye como la del otro polo dialógico. Entonces, en última instancia, a pesar de que allí hay una sola voz que habla —presenta el conflicto, persuade, cuestiona, induce, exige—, al efectuar estas operaciones ella dibuja, diría yo, una nueva presencia: la de un sujeto apelado, cuyo espacio será ocupado por el lector en cada caso. La partícula con (*Monólogo...con...*) insinúa así una estructura esencialmente dialógica, vinculada al género dramático.

—Son poemas dramáticos, y tienen esa estructura dialógica a la que aludes. El locutor efectúa una operación persuasiva, retórica, para convencer al receptor de la necesidad de morir. Estos poemas, además, como te dije, fueron programados para una lectura oral: es algo que se puede inferir de los textos mismos. Así es como predomina una linealidad temporal. Como en el discurso de un orador el texto avanza a lo largo de rápidos encadenamientos o secuencias verbales. Sus figuras retóricas son vastas, en lo que se diferencian de los otros textos de *La pieza oscura*. En los monólogos es secundario el juego de las microtextualidades que espacializan los poemas más ceñidos a las características de la escritura.

Por otra parte, el sujeto del texto ya no es tampoco la supuesta primera persona del poeta. Estamos más cerca del teatro que de la narración. Hay la apelación a un auditor que, como bien decías, ocupa silenciosamente el polo del receptor. La tensión —si la hay— de ese auditor, se orienta hacia el carácter quizás enigmático del emisor de este men-

saje, que como en todo discurso terrorista es persuasivo pero sobre todo impositivo. A lo mejor se utilizó aquí, como una particularidad apropiada a la situación, el hecho de que fatalmente el texto literario no puede "dialogar" con nadie. En este aspecto, los monólogos se harían cargo también de una cierta condición propia de la literatura, que es el carácter ficticio que en ella tienen siempre el hablante y el receptor.

— *Estos poemas se desarrollan según el orden de una situación dada y, naturalmente, adoptan también una cierta dimensión narrativa. ¿Qué función cumplen los datos de ese tipo en ambos poemas, ya que, como es muy obvio, no se trata de contar ninguna historia?*

— Los datos narrativos concernientes a la vida del viejo aparecen subordinados al discurso dramático que le dirige el hablante en el presente del texto. Ahora bien: aunque no estoy muy seguro de haberlo pensado así al escribir los monólogos, quien habla allí imponiendo y otorgando la muerte es la muerte misma, tal como aparece —salvando todas las diferencias— en los poemas medievales. Esto lo conversamos a propósito de las interpenetraciones genéricas que nos llevaron a las novelas.

En cuanto a la literaturidad de los monólogos, esa voz que habla —la muerte en uno y la vida en el otro— representa figuras paródicas del autor omnisciente: así, por ejemplo, la que decreta la muerte del viejo, después de recapitular su vida entera y hacer el balance de la misma desde arriba. Se

trataba de caracterizar con notaciones heterogéneas: el hablante era también un hipnotizador. Esas fórmulas que emplea —"no se agite, tranquilo, basta, basta"— repiten los dichos de los charlatanes, como algo que ocurriera en un lugar público, frente a un grupo de personajes populares. Condensan mis observaciones en sitios como éstos —la Quinta Normal, el teatro, los números circenses—, todos esos elementos que de alguna manera están asociados a mis inclinaciones por hacer de la palabra un espectáculo.

— *El eje semántico común de estos poemas es la degradación: aunque se ordenan en espacios distintos, sugiriendo con eso una oposición —nacimiento-muerte—, la verdad es que la vida sale mal parada en ambos casos. Además, varios años después la muerte vuelve a hablar en tu poesía, esta vez en relación con un tercero que pareciera haber zanjado en su quehacer los términos de esa oposición, o por lo menos zanzarla ahora, en un acto inútil de lucidez final: se trata del Monólogo del poeta con su muerte. Última observación, que tal vez no sea una minucia: la que va de la muerte en el monólogo del viejo a su muerte en el del poeta.*

— El otro día leí una observación tristemente elogiosa que alguien formulaba sobre T.S. Eliot. Decía que el poeta era suficientemente lúcido como para resistir a las facilidades de cualquier, de todo optimismo. Desde muy joven habría advertido que el proceso vital sólo podría avanzar desde lo menos malo a lo peor. Mucho me temo que este haya sido "instintivamente" mi punto de vista, para no hablar de una filosofía, cuando escribí esos monólogos y en otros muchos momentos de mi poesía. En este sentido los monólogos —como dices— se complementan y tienen en común la fatalidad que se inscribe en el esquema de lo viviente: nacimiento, desarrollo y muerte. En el tercer monólogo, al hablar del poeta y su muerte, se pone el acento, es claro, en esa propiedad, que yo siento distinta de la "muerte propia" rilkeana, esa revelación de lo real-auténtico del ser. Aquí se establece una identidad entre la muerte y la poesía o lo imaginario: las imágenes que el poeta produce serían como las células de una antvida, su denegación de la sórdida identidad de lo real y la muerte. En el morir el poeta encuentra, a la vez, su epifanía y el despliegue de lo imaginario, combinado todo ello o simplemente fundado (puesto que no hay una antvida) en la regresión: "Piensas en los hermanos Grimm y en Andersen. / Sabes, crees saber que, pasajero / de un tren-cisne-dragón-globo aerostático, / vas salvando el escollo de la noche, y el aire / libre, la luz del otro extremo del túnel, / te murmura al oído: "ahora estás sano y salvo." / ¡Un día al fin! Tu madre, toda suave lectura, / vuelve para aventar del patio los recuerdos / turbulentos, que gritan: ¡El muerto, el muerto, el muerto! / con las orejas y las manos sucias".

