

Conversación con Raúl Zurita

Juan Andrés Piña

Desde pequeño tú viviste en una familia solamente de mujeres. ¿Por qué se produjo esta situación?

Nosotros vivíamos todos juntos: mis padres, mis abuelos -los padres de mi madre-, mi hermana y yo. Pero mi padre murió cuando mi mamá era muy joven: yo tenía apenas dos años. Entonces, dos días después de su fallecimiento, cuando iban al cementerio con él, murió mi abuelo. Se produjo una situación tremenda, porque la gente llegaba a dar las condolencias por un difunto, y se encontraban con que, además había otro. Desde ahí quedé viviendo sólo entre mujeres, porque mi madre no se volvió a casar. Por supuesto yo no tengo recuerdo de esas muertes, pero mi niñez estuvo rodeada, marcada por esa experiencia.

Por la muerte, la doble muerte...

Sí, pero porque además existía una extraña tradición en la familia de mi padre: eran siete hermanos y una hermana, y todos se murieron antes de los 30 años. Es toda una historia turbia en la que yo no he querido meterme, pero parece que tiene que ver con esas famosas maldiciones del campo, porque ellos eran de Los Angeles. Incluso sé que hay un crimen entremedio, en el que habrían participado mi abuelo y mi bisabuelo. No sé que pasó, pero cayó esta especie de látigo sobre la familia: todos murieron jóvenes. Mi padre murió a los 31 años. Por supuesto que esto yo lo supe después, y por eso viví bastante aterrado hasta que pasé los 30: ahí ya me sentí salvado, ves tú.

Tu padre murió, pero siguió presente en la vida familiar a través de una fotografía, según has contado.

Claro: había una foto de mi papá en una muralla de la casa, y cada vez que mi abuela consideraba que nosotros -yo y mi hermana- nos portábamos mal, nos decía que fuéramos a ver ese retrato. Por supuesto, el tipo aparecía ahí profundamente enojado: se le notaba en la mirada, en las cejas, en toda la expresión. Pero cuando ella creía que habíamos hecho algo que estaba bien, también nos

mandaba a ver la foto y para nosotros era una realidad evidente que nuestro padre sonreía, estaba conforme.

¿Dónde viviste tu niñez?

En Santiago, en la calle José Miguel Infante, en el segundo piso de una casa que estaba absolutamente derruida, que se caía sola. Incluso algunos de los muros estaban afirmados por palos. Recuerdo a mi abuela bajando despavorida por un gran temblor que hubo el año 58. Ahí se quebró una pierna. Siempre viví con la sensación de que la casa se iba a venir abajo, con un tremendo miedo a los temblores.

¿Era muy precaria la situación familiar?

Muy precaria. Mi madre trabajaba en la Compañía de Teléfonos y con eso nos manteníamos. Recuerdo que siempre se vivía con el terror del lanzamiento, por la falta de pago en el arriendo. Entonces, yo volvía del colegio y siempre tenía el pánico de encontrar nuestros muebles en la vereda. Duró muchos años ese miedo. Muchas veces mi madre, que ganaba muy poco como secretaria, quedó cesante y eso aumentaba la precariedad, dándome una sensación de desvalimiento físico.

Tu abuela tuvo mucha importancia en tu infancia... ¿Cómo era ella?

Como mi madre trabajaba fuera de la casa, mi abuela era para nosotros un personaje central. Además, me crié en un núcleo familiar muy pequeño, porque ya había desaparecido la familia de mi padre, y mi madre era hija única. Es decir, no tuve primos ni tíos. Mi abuela era de una formación católica-apostólica-romana in extremis, admiradora de Mussolini. Pasaron muchos años y cuando llegó Fidel Castro a Chile, en 1971, se enamoró de él, porque lo encontró idéntico a Mussolini. Mi abuela era una persona de bastante cultura: había estudiado pintura en Florencia. Por lo tanto, a ella le gustaba mucho esto del arte, dentro de una formación muy clásica. Cuando era niño, yo dibujaba y le mostraba mis dibujos y si a ella le gustaban, yo era feliz, era lo único que me importaba. Si no le gustaban, destruía los dibujos. También mi abuela nos contaba a mí y a mi hermana trozos de *La divina comedia*.

Eso fue clave en tu formación...

Sí, sí, sí, pero después, porque en ese momento yo no estaba interesado en escribir. Ella nos leía trozos, sobre todo del *Infierno*, y después lo contaba a su manera. Todo esto era en italiano –o muchas veces en genovés–, porque ésa era la lengua que se

hablaba en nuestra casa. El caso de mi abuela era curioso, porque provenía de una familia que en Italia tenía mucha plata, pero que se arruinó. A diferencia de tantos otros inmigrantes que llegaron a Chile y que hicieron fortuna, la familia de mi abuela no pudo hacerlo jamás. Entonces, ella mantenía un tono que era muy aristócrata, pero en medio de esta casa que estaba derrumbándose.

¿En qué colegio estudiaste?

En el Liceo José Victorino Lastarria ahí en Miguel Claro con Providencia, donde entré desde tercera Preparatoria. Ese fue otro mundo contrastante. Era un colegio pluriclasista y, como todos los liceos, con una cosa individualista muy fuerte, donde incluso había hasta matonaje. Era muy competitivo, pero por el lado físico, ni siquiera por el lado de los estudios. Ahí había tipos que incluso eran patos malos. Yo me acuerdo que un rector se hizo famoso porque echó a más de 400 fulanos por tener amonestaciones. Él quería realmente poner un poco de orden en este asunto. Pero lo increíble fue que para llenar esas 400 vacantes entró lo peor de lo peor: gallos incluso prontuariados.

Es decir, el tradicional liceo chileno.

El típico liceo fiscal chileno. Era un ambiente bravo, duro, de difícil sobrevivencia, y que curiosamente tenía buenos resultados académicos. No sé cómo, pero así era. Incluso los puntajes para entrar a la universidad entre esos liceos y los colegios particulares eran bien parejos. Ahora no claro... A pesar de todo me gustó convivir, estar allí, porque de alguna manera era romper con ese micromundo que era mi casa, mi hermana y mi abuela...

En el liceo tu vocación no era precisamente lo humanístico...

No. Aunque me gustaba escribir y dibujar, lo que realmente me apasionaba era lo relacionado con las matemáticas. Yo estaba en el Área Científica y ahí me iba bien, era un buen alumno. Cuando salí en sexto Humanidades, entré a estudiar Ingeniería Civil sin ningún género de dudas.

Durante el colegio, ¿no te relacionaste con el mundo literario, «literatos» de la época?

Para nada, y me parece que eso fue importante, porque marcó una especie de línea a futuro: nunca me he relacionado con ese mundo, ni ahora ni antes. Incluso cuando entré a la Universidad Federico Santa María en Valparaíso, tampoco. Los intelectuales estaban en el Pedagógico de la Universidad de Chile en Valparaíso o en la Escuela de Arquitectura de esa ciudad. La mía era una universidad

tecnócrata, donde tenía sí un grupo de amigos, pero no relacionado con eso. Pienso que haber tenido una formación matemática hace que los mundos no sean tan comunes con quien ha tenido una formación esencialmente humanística.

¿Por qué elegiste la Universidad Federico Santa María, alejada de Santiago?

Entré ahí el año 1967 y por una cosa que hoy día puede parecer tonta: en ese tiempo se comentaba que esa universidad era la más exigente, la que enseñaba mejor. Quizás también en el inconsciente había deseos de dejar esa casa, la misma casa a la que después volví hecho pedazos.

¿En esa época universitaria empezó el interés por la literatura, por la escritura?

En los años 69 o 70 la escritura ya empezó a tener mucha significación, pasando a ser algo obsesivo y una pasión, es decir me empezó a importar mucho más de lo que creía que me importaba. Fue la época de las primeras esperanzas y de las primeras desilusiones, también, cuando me daba cuenta de que todo lo que escribía me salía igualito a Fulano o idéntico a Zutano, ¿te fijas? Leía mucho, a Enrique Lihn, entre los chilenos, y sobre todo a los franceses: Rimbaud, Lautréamont, Mallarmé, que me impresionaron mucho, cosa que hoy día no me pasa. También me metí a unos seminarios que daban en la Escuela de Filosofía de la Católica de Valparaíso. Leí mucha filosofía, también. Fue un tiempo bastante pretencioso: quería saberlo todo.

Tú te casaste muy joven. ¿En qué época fue eso?

Justo cuando ganó Allende y en realidad fue un hecho capital en mi vida: no sólo me casé, sino que tuve tres hijos seguidos, uno detrás de otro. Me separé poco antes del golpe y eso fue una de las cosas que marcó una especie de derrumbe. Tenía la sensación de que no había solución en nada: ese matrimonio no funcionaba, porque, entre otras cosas, éramos muy jóvenes. Ya no vivía en mi casa y llevaba una vida literalmente de perros, horrorosa. Me pasaba las noches en blanco y entonces todos los días me iba al casino de la universidad a tomar desayuno, aunque yo no era ya estudiante, pero ése era mi lugar de refugio.

¿Te habías recibido de ingeniero?

Terminé mis estudios en la universidad en marzo de 1973 y en esa época tenía que empezar a hacer la famosa memoria de título, que nunca la hice: sólo egresé, nunca me recibí.

¿Dónde estabas el 11 de septiembre de 1973?

Muy temprano fui a este casino y vi el desplazamiento de militares y marinos en las calles. Frente a la universidad había un tremendo despliegue de uniformados y yo pensaba que esos tipos estaban locos, no entendía nada. Subí por una calle que está al costado de la universidad y de repente escuché que alguien me grita «¡Alto!» Ahí aprendí algo para toda la vida: cuando estos tipos te dicen eso, no es lo mismo que cuando lo hace un carabiniere. Me ordenaron tirarme al suelo y después me llevaron a la parte de arriba del cerro, donde había un montón de gente, fundamentalmente los cocineros y los auxiliares que llegaban temprano. Nos pusieron a todos contra una pared. Mientras estaba ahí veía cómo los militares se metían a la universidad saltando las rejas. Ahí pensaba una cosa que después sería divertida: «Chupalla, con lo caldeados que están los ánimos, se va armar la grande por esta violación de la autonomía universitaria». Imagínate. No se me pasaba por la cabeza que esa violación duraría 16 años.

¿Qué hicieron con ese grupo donde tú estabas?

Me subieron a unos camiones junto a otras personas. Había de todo: sacaban y sacaban gente y la subían a los vehículos, y mucho después le preguntaban quiénes eran. Nos llevaron a la Escuela de Ingeniería Naval, que está en Salinas. Mientras íbamos llegando, yo veía un inmenso patio lleno de gente tendida y pensaba que en pocos minutos más estaría así. Y claro, al rato ya estaba abajo, donde nos dieron una feroz pateadura. Era un griterío espantoso. Estuvimos todo el día ahí, tendidos en el pasto con las manos en la nuca.

¿Les explicaron las razones de la detención?

Por supuesto que no. Lo que más les interesaba era ubicar a los jefes y dirigentes de la Federación de Estudiantes. Me acuerdo haberlos vistos salir marcados con una equis roja en la cara. Pero los demás éramos el populaje, no más. A mí, por ejemplo, nunca me preguntaron mi nombre hasta dos semanas después. Yo andaba con una carpeta con poemas y era una cosa de locos, porque a cada rato me pedían la carpeta. Para peor yo tenía ahí unos poemas en estilo vanguardista, con dibujitos y entonces me preguntaban qué significaba eso. Yo les contestaba que eran poemas. «¿Creís que somos huevones?», me decían, y empezaba la tremenda pateadura. Finalmente me devolvían la dichosa carpeta y después otros me la volvían a pedir. Eso pasó seis o siete

veces. Era muy fregado, porque nos pegaban en serio, incluso con pérdida de sentido. Yo llevaba varios días sin dormir y lo único que me hacía pensar que no estaba en una pesadilla era esta famosa carpeta de poemas, algo tangible que me hacía sentir que existía un antes.

¿Tú habías tenido militancia política?

Yo había sido miembro de las Juventudes Comunistas en la universidad, pero un militante absolutamente de base, sin ninguna importancia. Incluso había casos peores: compañeros míos que no tenían nada que ver con nada; incluso hasta demócratacristianos.

¿Dónde los llevaron después?

De ahí nos distribuyeron en dos barcos de la Compañía Sudamericana de Vapores, el Maipo y el Lebu, y también, a los detenidos más importantes, en La Esmeralda. Nos metieron en unos bodegones, al fondo. Cuando me subieron al barco, me volvieron a preguntar por la carpeta, pero ahí el interrogador llamó a otro fulano para que investigara mis papeles. Este tipo los miró y dijo «Ah, sí, son poemas estas huevadas» y me tiró la carpeta al mar. Ahí yo sentí que el mundo se me quebraba de verdad.

¿Cómo eran las bodegas?

Eran lugares bastante amplios, donde caben unas 200 personas, pero nosotros éramos 800, todos apretujados, en un hacinamiento que nos impedía incluso movernos. Como a los cuatro días nos empezaron a dar comida a través de un balde que bajaban con una cuerda, pero siempre lo dejaban a una altura tal que la gente tenía que saltar para poder agarrarlo. Como todos se empujaban para tomarlo, el balde se terminaba dando vueltas.

¿Podían ver algo desde ahí, saber del mundo exterior?

La bodega tenía sólo una abertura arriba, por donde se entra la carga. Por este boquete había siempre unos tipos apuntándonos, lo cual era ridículo, porque no había ni la más mínima posibilidad de huir. Por esa escotilla mirábamos anochecer, atardecer, la noche, el otro día... Poco a poco los cuerpos se empiezan a acostumbrar. Es curioso: al principio uno no puede ni moverse, pero en esas tres semanas ya se establecieron pequeñas formas de convivencia física: la gente dormía una encima de la otra, ya que era la única manera de ocupar el espacio y aguantar el frío. El barco siempre tenía un movimiento, una cosa normal. Pero una vez cerraron la escotilla y comenzó un movimiento auténtico de

viaje. Fue un pánico total, porque creíamos que ahí se acababa la historia. Pero no pasó nada.

¿Cuánto tiempo estuviste ahí?

Tres semanas. Nos soltaron al anochecer, cuando quedaba como una hora para el toque de queda. Yo tenía que correr para llegar a alguna parte donde poder dormir. Mi única posibilidad cercana del puerto era el pensionado universitario, y donde me acogieron fue en el pensionado femenino. Fue un heroísmo bastante grande el de las niñas que me aceptaron, porque estaban allanando todo. Si me hubieran pillado ahí, me hacen pebre.

¿Todavía recuerdas esa detención?

De todo eso ahora tengo una sensación muy mediatizada, lo veo con una gran distancia. Pero durante muchos años después de esta detención, recordaba y miraba esa experiencia con pavor. Ni hablaba de este tema.

Pero aparece después en uno de tus textos: «Acurrucados uno junto a otros al fondo del bote...»

Sólo después de escribirlo me di cuenta, y veo que ese poema no es más que recrear los días de prisión.

¿Volviste a la universidad después de esa experiencia?

Intenté establecer alguna normalidad, volver a la universidad, pero no pude: la entrada estaba permanentemente con guardias y no me atrevía a acercarme. Llegó un momento en que me quebré. Para mí el golpe de Estado fue importante, aunque yo no tuviera mi corazón puesto en este proceso de construcción del socialismo. Eso, sumado a mi separación matrimonial, a esta detención, me dejó en calidad de guiñapo. Durante mucho tiempo lo único que quería era dormir, porque si antes había tenido algunas obsesiones suicidas, en ese momento ya ni siquiera tenían sentido. De alguna manera pienso que el golpe de Estado me rescató a la vida.

¿Te rescató a la vida?

Claro, porque antes yo pensaba suicidarme, pero frente a tanta muerte colectiva, un suicidio individual era absurdo y ridículo. Ese deseo de autoeliminación provenía de que mi separación matrimonial fue algo muy doloroso: me sentía con una tremenda culpa por no poder mantener a mis hijos, de no poder subsistir. El año 74 lo viví como un zombie.

Volviste a Santiago...

Sí, volví a Santiago. La situación en la casa de mi madre era mala y yo tampoco aportaba con nada: era un puro problema, un bulto.

En ese momento tenía la sensación de que estaba perdiendo la vida, de ser impotente frente a todo: estaba como en una madeja de lana donde tú estiras piernas y brazos y no logras salir de ahí, porque son puros algodones; por más que te mueves, no avanzas nada. Todo mi aspecto físico era deplorable: había un descuido total de la vestimenta, de la apariencia, como un pordiosero, te fijas. Cuando pasaba al lado de un milico o de un paco, sentía que me miraban con desprecio, con menosprecio. Incluso un día me pasó algo muy humillante, que para mí fue como topar fondo: no me dejaron subir a una micro, porque ya andaba demasiado desastroso. Y entremedio de todo esto los llantos de mi madre y mis idas a un siquiatra que tampoco servía mucho. Esto llegó a un punto tal, que a mediados del 75 me quemé la cara en el baño de mi casa.

Un acto que ha tenido mucha importancia en tu biografía y en lo que has escrito.

Pero fue sin ninguna pretensión, ni acción de arte ni nada. Fue un gesto desesperado.

¿Fue premeditado o surgió en forma espontánea?

Absolutamente consciente y premeditado. Fue el día que me bajaron de la micro. Me encerré en el baño, coloqué un fierro en las llamas del cálifont, hasta que se puso al rojo, y me lo planté en las mejilla izquierda. Después de hacer eso, no sé por qué y quizás un siquiatra lo podría explicar bien, tuve la sensación de que ese acto me reagrupaba un poco. Yo estaba en una disociación total. Con el tiempo me di cuenta de que si yo iba a escribir algo, necesariamente iba a partir de eso. Por supuesto la cara se me puso horrible, imagínate.

¿Comenzó algo nuevo a partir de eso?

De a poco, entonces, empecé a salir y a los pocos días me volvió la idea de escribir. Se me armó como una especie de totalidad. Ahí coincidió que conocí a mi segunda mujer. Diamela Eltit, que fue algo fuerte, muy fuerte, en un momento en que todo era tan precario, de tanta soledad y tan sin plata, además. Allí se creó una relación importante. Si algo uno puede rescatar de esos primeros años de dictadura, es que las relaciones que crecieron, de amistad o de amor, fueron grandes: una forma de sobrevivir. Hubo algo de esa época que se mantiene: si una cosa empieza en la más absoluta soledad, en este acto de quemarse la cara, tendría que concluir algún día con una apuesta por la felicidad total. Lo que comienza

de esta manera es el inicio de un camino que no está hecho para el dolor, sino, finalmente, para la alegría. Es decir, partir de la situación más vulnerable y quebrada.

¿Es la misma época que cuando comienzas a frecuentar el Departamento de Estudios Humanísticos?

Por esa época, más o menos. La casa de mi mamá está en República, frente a la Escuela de Economía de la Universidad de Chile, al lado del Departamento de Estudios Humanísticos, por donde ya vagaba en aquellos años. En Estudios Humanísticos yo me hice amigo de Nicanor Parra, de Ronald Kay, de Cristián Hunneus. Yo pasaba ahí porque iba a comer al casino de la Escuela de Economía que estaba al lado, y que era extraordinariamente barato. Después, como se sabe, ese edificio del departamento se convirtió en una sede de la Dirección de Inteligencia Nacional, Dina, que para mí fue la síntesis de todos estos años. Ahí empezó una etapa muy mínima y precaria, pero ya era otra historia, con una sensación de algo que se proyecta. Conseguí trabajo como vendedor de computadores, donde estuve cuatro años.

¿Entonces apareció publicado tu primer texto en la revista Manuscritos, del Departamento de Estudios Humanísticos?

Yo le mostré a Ronald Kay unos poemas titulados «Las áreas verdes», que había escrito en 1972, y él quiso publicarlos en ese número único de *Manuscritos*, en 1975. Con esos textos yo tenía un sentimiento como de despegue, de que empezaba a trabajar en zonas en las cuales sentía que me correspondía. En ese sentido ese poema fue para mí muy importante: se iniciaba algo en relación con la escritura y que no estaba presupuestado para mí antes.

En 1979 ocurre un hecho importante: aparece Purgatorio, tu primer libro.

Claro, publicado por la Editorial Universitaria. El libro lo llevó Enrique Lihn a esa editorial. Eduardo Anguita se entusiasmó y le dio el pase.

Este libro inicia un recorrido basado en La divina comedia, con la estructura del Infierno, Purgatorio y Paraíso...

De alguna manera esa trayectoria es la reconstrucción de las estructuras de las obras de Dante, no su imitación. Hay una intención de totalidad, de viaje. De hecho, el primer libro de este viaje no es el Infierno.

¿Por qué?

Simplemente porque el Infierno es todo aquello que no alcanza a constituirse en lenguaje. Es una soledad, un dolor tan grande, que no se alcanza a transformar en palabras.

Aparece, entonces, el Purgatorio.

Sí, la primera parte. *Purgatorio*, que significa precisamente purgar, pagar culpas, pecados, de una manera tal, que tu dolor ya lo puedes comunicar. En ese compartir comienza una especie de curación. Ese libro es un tránsito por lo precario y lo doloroso, y una forma de purificación a través del dolor. Se está pagando algo sin saber qué cosa es. Pensaba que no es tan fuerte el sufrimiento que a ti te puedan ocasionar, como el sufrimiento que tú puedas ocasionar en otros. En ese sentido yo batallaba con una vida dura que había significado abandono de hijos y de otras cosas que se miran desde la perspectiva más frívola, son historias de las que yo nunca pude quedar en paz.

Con ese libro ocurrió lo que pasa muy pocas veces con la poesía: se difundió, se hizo famoso, se comentó, a pesar de que se trata de un texto críptico, nada fácil. ¿Cómo te explicas ese éxito?

Es tal vez por ese misterio de cosas que se corresponden, sin que se sepa mucho por qué. Lo primero es que *Purgatorio* aparece en un período en que la producción literaria era muy escasa en Chile. Me atrevería a citar quizás sólo *La nueva novela*, de Juan Luis Martínez. Después de Lihn, la poesía que se había producido era una poesía monotemática y monoformal: demasiado parecidos los poetas entre ellos, donde es muy difícil diferenciar a un autor de otro. Había un vacío y este texto mío se desmarcó, ¿te fijas? Pero también sucede lo siguiente, y esto puede sonar muy paradójal y contradictorio: pareciera que la lectura no es algo fundamental. Pienso en libros de gran resonancia, pero que sin embargo no son leídos. Las mismas *Residencias* de Neruda han tenido una influencia mucho mayor que su lectura real. Sucede lo mismo con el *Ulises*, de James Joyce, cuya irradiación en algún momento toca elementos medulares del tiempo y de la época en que vivimos, a tal punto que uno puede influenciarse por él habiendo leído sólo media página. Es tal la cantidad de comentarios subliminales en los cuales se habla de este libro, que su resonancia va más allá de la lectura. La recepción de *Purgatorio*, que es un libro de difícil lectura, me la puedo explicar porque le tocó, por suerte o mala suerte, ser de ese tipo de libros: aquél que seguramente muy poca

gente lo ha leído completo, pero que resiste la primera hojeada. Entonces, lo primero que tiene que hacer a mi juicio un libro es resistir ese hojeo. Si no, no puede pretender resistir nada más, porque el 99 por ciento de las lecturas que va a tener, va a ser esa lectura rápida en una librería. Un libro elocuente tiene que ser elocuente a ese nivel.

En ese éxito influyó, obviamente, la crítica positiva de Ignacio Valente... Por supuesto, pero para mí aquello no fue extraordinariamente importante. En realidad lo había sido mucho antes, el año 75, cuando escribió a propósito de mis poemas que aparecieron en la revista *Manuscritos*. Ahí él publicó un artículo sobre ese texto en particular. En ese momento fue tremendamente impactante para mí, tan fuerte, que la crítica elogiosa de *Purgatorio* ya no fue tanto. A medida que ha ido pasando el tiempo, me he puesto más indiferente a la crítica: no me trastorna el mundo, no me vuelve loco el andar consiguiéndome cada revista donde aparece un artículo sobre mí. Esto te lo digo con temor, porque implica también un cierto autismo. Con el tiempo he llegado a tener con Valente –o José Miguel Ibáñez– una relación que ya no es puramente de crítico. Siento que es un atento lector que está comprometido con lo que yo escribo y que le importa lo que yo hago. Es uno de esos amigos capitales que uno tiene de pronto y que son muy pocos; aquéllos a quienes lo que uno escriba le importa casi tanto como a ti.

¿Es de la misma época de la aparición de Purgatorio la formación de un grupo, el Colectivo de Acción de Arte, CADA?

Sí, hacia 1979, más o menos. Estábamos la Diamela, Lotty Rosenfeld, Fernando Balcells y Juan Castillo. Como vivíamos tremendamente enclaustrados, quisimos realizar acciones que se transformaran en colectivo. De hecho las hicimos ocupando espacios de dominio público. Vistas ahora, con el tiempo, las percibo como una intuición de lo que vendría después, como las protestas, por ejemplo. Una de esas acciones fue salir a repartir leche en las poblaciones, recordando aquello del medio litro de leche para todos los niños de Chile, del gobierno de Allende.

¿Cómo lo lograron?

Le pedimos once camiones a la Soprole diciéndoles que íbamos a filmar un spot, una película, y nos los pasaron. Los estacionamos frente al Museo de Bellas Artes, en fila, como una escultura, al mismo tiempo que repartíamos la leche que también había regalado

Soprole. También lanzamos un discurso frente a las Naciones Unidas, en la CEPAL, que se llamaba «No es una aldea». Después publicamos unos avisos en la revista *Hoy* que decían «Para no morir de hambre en el arte».

¿Hubo otra acción de arte?

Después, el año 81: ahí conseguimos una salida de aviones pequeños desde el Aeropuerto de Tobalaba, formados al estilo militar, que tiraban panfletos *sobre* cuatro poblaciones de Santiago.

En la época existía cierta percepción de que estas acciones eran enigmáticas; no se entendía muy bien su objetivo...

Lo del CADA se vio como algo enigmático y efectivamente lo era. Yo no tengo una visión feliz de eso. Rescato gestos, actos y una actitud. Entiendo que allí hubo una intención y una audacia, una valentía. En cambio, la discusión que eso suscitó en el pequeño medio artístico de la época, es sólo polvo que se lleva el viento, algo que pasó.

Hubo un acto tuyo que sí fue polémico: tu masturbación frente a un cuadro de un pintor chileno.

Eso fue en 1979, en la Galería Cal. El acto de masturbarme ante el cuadro de Juan Dávila estaba dentro de estos gestos algo enigmáticos. En ese tiempo yo tenía la sensación de que ante una tremenda precariedad, había una hiper intelectualización de ciertos grupos de artistas e intelectuales, y nunca se abordaba lo que realmente pasaba. Entonces, yo fui a una exposición de Dávila –pinturas muy subversivas, fuertes y rompedoras– a participar en un foro de cinco intelectuales. Ahí sentí que no se recogía para nada lo que realmente tenía esa pintura, de su sentido más profundo, e impulsado por las vehemencias de los finales de la juventud, vi en la masturbación una respuesta gestual mínima a lo que esa obra de arte estaba proponiendo. Ahí hay algo que después ha tenido mucha importancia para mí: las obras de arte que realmente nos pueden importar exigen una respuesta que tiene que ir con el comportamiento y con la actitud, y no solamente con el intelecto. Para mí esa acción de masturbarme frente a los cuadros de Dávila era un pequeño ejemplo de los diálogos que realmente teníamos que tener con la obra. Eso me parecía sobre todo importante frente a un medio que lo único que quería con esa obra era domesticarla, sacársela un poco de encima para no hacerse mayor problema.

¿Fue premeditado tu gesto?

No, no fue programado, nació de la vehemencia en lo que yo creía. No soy un tipo que acostumbre a masturbarse delante de todo el mundo... Bueno, esto se supo públicamente, apareció en el diario y por eso rápidamente me echaron de mi pega como vendedor de computadores. Fue una especie de escándalo y siempre me he arrepentido de haberlo hecho, no tanto por las consecuencias que me trajo, sino porque no se ha entendido. Siempre me he sentido incómodo con eso, nunca he logrado quedar totalmente en paz. Cuando me acuerdo lo puedo justificar y explicar intelectualmente; sin embargo, para mí es un acto fallido. No me encuentro en eso para nada. Tengo la sensación de algo extraño, algo que se me escapó.

Después apareció tu segundo libro, Anteparaíso, en 1982...

Su sentido es precisamente marcar aquello que está antes del paraíso, una apuesta a la felicidad, a la construcción de una nueva sociedad. En el viaje que está planteado en mis libros, este texto marca la salida del purgatorio y la entrada en otra etapa.

¿Fue mientras trabajabas este libro que se te ocurrió escribir una parte de él en el cielo?

A medida que lo escribía fue haciéndose urgente que esos textos aparecieran escritos en el cielo de Chile, o al menos una parte de ellos.

Antes de llevar a cabo tu proyecto, y en relación con este Anteparaíso, hiciste un nuevo flagelamiento de tu cuerpo: trataste de quedar ciego.

¿Por qué razón?

Sucedía que desde hacía dos o tres años estaba en una especie de búsqueda tremendamente cuestionadora del sentido que tenía hacer cosas. En un momento dado se me ocurrió algo que quizás es el colmo del romanticismo: que esas escrituras en el cielo que yo pensaba hacer serían infinitamente más elocuentes si el tipo que las había inventado no alcanzaba a verlas y tenía solamente que imaginárselas, como una especie de trazado invertido. Es decir, la contradicción entre la máxima apuesta a la visualidad, como es una escritura en el cielo, y el que su autor no pudiera ver aquello. Recuerdo que en ese tiempo había muchas ideas o elementos que me reventaban en la cabeza, ¿te fijas? Uno de éstos era pensar o creer que uno podía replegarse sobre sí mismo y tocar un instante casi inmemorial en la conciencia humana en que el hombre decide ver. Detrás de eso había un cierto intento de llegar a tocar ese

punto nuevamente, y optar por no ver, al menos en el sentido físico del término.

Es decir, fue un acto elegido.

Por supuesto. Esos fueron tiempos bien impresionantes para mí, porque el saber que quedaría ciego me producía una enorme sensación de paz. Pensé que este trabajo, en el que estaba absolutamente comprometido, pasaba o se relacionaba con este acto de cegarse. Estuve durante un año dándole vueltas a esta idea, hasta que en un momento dado dije «manos a la obra».

¿Cómo fue?

El 18 de marzo de 1980 fui a comprar amoníaco puro. Me puse cinta de scotch en los párpados para mantenerlos abiertos, pero cuando me eché el amoníaco, el impulso de cerrar los ojos fue mucho más fuerte que todos los scotch que me había colocado. En fin, el líquido no alcanzó a entrar totalmente. Así y todo paré en la Posta, porque quedé efectivamente mal: se me quemó parte de las córneas y al comienzo no podía ver nada. Terminé con lesiones menores. A las ocho horas me di cuenta que ya miraba y se mezcló un desmoronamiento absoluto junto a la felicidad de seguir viendo. No era un simulacro este asunto: me la estaba jugando para quedar ciego. También era un acto solitario. Se pueden hacer múltiples lecturas de este hecho, desde la más siquiátrica –decir «este individuo estaba absolutamente loco»– hasta la más sociológica: estudiarla en relación con los tiempos. Sin embargo, después de ocho años, aquello representa para mí una de esas situaciones límite de las más iluminadoras que tuve respecto de mí mismo. Seguramente no habría soportado quedar ciego y quizás en forma inconsciente me dejé las puertas abiertas para que no resultara. Algo ahí me remeció fuertemente y después de eso sí que estuve muy enfermo, en el sentido clínico de la palabra, con el mundo absolutamente quebrado.

¿Te costó mucho terminar el libro después de eso?

No. Las últimas partes del *Anteparaíso* las escribí muy rápido y quizás fue porque la intención de cegarme fue el último impulso, la última impureza, el autocastigo final por defenderme tan precariamente frente a las circunstancias de la vida, y por eso mismo ocasionar dolores en otros.

¿De dónde proviene esta idea de escribir en el cielo? ¿Tiene algún antecedente preciso?



Campo quemado. 1991

Por el año 75 o 76 me empezó a dar vueltas en la cabeza esa idea, porque yo recordaba que cuando niño un avión escribía en el cielo las palabras «Perline» y «Radioline», una propaganda a dos detergentes. En un momento pensé que lo podía haber soñado, pero no, era verdad y no se me olvidó nunca. Es uno de los recuerdos más nítidos de mi infancia: me dejó con la boca abierta como dos meses, ¿te fijas? Después, poco a poco se me fue ocurriendo la idea de escribir un texto al igual que esas palabras. Pero no pasaba más allá de un deseo y no sentía la urgencia de hacerlo, hasta que mientras escribía el *Anteparaíso*, como te decía, vi dónde cabía eso y cómo tenía que ser. Ahí sentí la urgencia absoluta. Empezamos a averiguar—porque éramos varias personas en esta idea— si se podía hacer en Chile e incluso llegamos con conversaciones hasta cierto nivel en la Fuerza Aérea de Chile.

Nada menos...

Me interesaba la FACH, porque yo pensaba que si los mismos aviones que habían bombardeado La Moneda lograban escribir un poema en el cielo, entonces pareciera que el arte alguna esperanza tiene, al menos emblemáticamente, de transformar el mundo. Pero fue imposible lograrlo aquí. Sucedió entonces que mi amigo Arturo Fontaine Talavera estaba sacando un doctorado en Columbia, en Estados Unidos. Le escribí para preguntarle si algo así se podía hacer en Nueva York. El averiguó que efectivamente se usaba en publicidad. Después empezamos a preguntar cuánto costaba hacerlo y por supuesto era una porrada de plata que no estaba a mi acceso.

¿Cómo consiguieron el financiamiento?

En esa época el dólar estaba muy barato en Chile y sacamos una edición limitada y carísima de *Purgatorio*. De ahí salieron los primeros cinco mil dólares. Después hicimos un convenio con las aerolíneas Eastern para conseguir los pasajes. Finalmente nos ayudó el Departamento de Estudios Visuales del Instituto Tecnológico de Massachussets, que puso los equipos. La última cadena de esto fue Juan Downey, que lo filmó. Viajamos cinco personas. Al comienzo no se podía hacer, porque estaba permanente nublado. Finalmente se realizó con cinco aviones que iban tirando unos puntitos de humo a la manera de un rastrillo. Para escribir las quince frases los aviones se demoraron cuatro horas, aunque después de diez minutos los textos ya se empiezan a disolver. La escritura tenía en total nueve kilómetros de largo. En la edición de *Anteparaíso* se incluyen fotografías de esta escritura aérea.

¿Qué sentido tenía escribir un poema en el cielo?

Una de las ideas que había detrás de esta escritura en el cielo era todo aquello que esos textos podían significar para la población hispano parlante de los Estados Unidos. Otra idea era que el cielo, desde los tiempos más remotos, ha sido el lugar hacia el cual todas las comunidades han dirigido siempre sus miradas porque creen que allí están las señas de su destino. En ese sentido era hermoso ocupar ese mismo cielo como una página donde se pudiera escribir. Había también una frase bíblica de San Juan que dice «Vuestros nombres están escritos en el cielo». Pero era, finalmente, una especie de apuesta a algún día, cuando todo lo que se pueda entender por la emotividad humana, por la afectividad, por las pasiones, va a poder proyectarse y encontrar sus respuestas y su sustento en los grandes escenarios que miramos permanentemente: el firmamento, las montañas, las cordilleras, etcétera.

El poema estaba escrito en frases cortas. Algunas de ellas eran «Mi dios es hambre», «Mi dios es cáncer», «Mi dios es no»... Me imagino que la brevedad era por razones técnicas...

Claro, porque si eran muy largas, el comienzo del poema se podía disolver mientras llegaba el final.

¿Qué significado tienen para ti esas frases?

No sé qué son exactamente, pero después sentí que las palabras que se ocupaban eran tan significativas: «hambre», «no», «cáncer», «paraíso», donde las evocaciones pertenecían a un mundo que no era desconocido, pero que tenían su vislumbre de maravilla: «Mi dios es paraíso», por ejemplo. Quise sintetizar todo eso. Aunque yo me haya declarado muchas veces como un ateo confeso, algo hace que la palabra Dios emerja de lo que escribo, aparezca con una cierta reiteración, a tal punto que a estas alturas de la vida, yo definitivamente cedí, no peleé contra el sentimiento religioso. No luché por seguir siendo un no creyente, sino que traté muy humildemente, de entender que hay ciertas cosas que hablan a través de los hombres y a las cuales solamente nos podemos entregar, dejar que eso entre.

Desde el punto de vista del creyente, hay una evidente contradicción entre ese «Dios» y los agregados lingüísticos.

Tal contradicción está llevada a su máxima expresión cuando se afirma «Mi dios es no»: negación total. Poco a poco he pensado que si efectivamente Dios, o la misma palabra amor, estas palabras tan usadas y tan fuertes, tan irrenunciables y tan criticadas, sobreviven,

su fuerza radica en que lo hacen incluso a través de su propia muerte. Es la idea de que el amor sobrevive aun en la muerte misma del amor, y que Dios sobrevive también en su destrucción total.

En todo esto que dices se percibe una cierta misión profética o sagrada que tú le asignas al poeta, al creador. ¿Lo sientes efectivamente así?

Creo que el poeta, el artista en general, tiene efectivamente una carga, una misión, aunque no sepamos muy bien cuál es, pero que su papel en este mundo es pesado o que involucra una cierta trascendencia. Sé absolutamente que ésa es una visión que hoy día no encuentra mayor eco.

Incluso está desprestigiada.

Incluso está desprestigiada, claro, pero porque existen tantas falsas misiones, tantas falsas profundidades. Su desprestigio tiene que ver con el mundo y tiene que ver con el arte, también. No es gratuito. Pero hay también un renuncio en función de ciertas nociones que me parecen extremadamente superficiales y hasta frívolas. Yo no creo en el poeta iluminado: creo que el poeta o el artista es un ser de su tiempo, es un ser que está inserto en un medio, en una comunidad. Sin embargo, pienso que lo que tenga que decir no es solamente responsabilidad suya, sino que allí se juntan otras múltiples voces. Lo que salga de la voz del poeta o del artista es casi una verdadera síntesis de ámbitos que pueden ser conocidos, hasta aquello que aún permanece en el más profundo de los misterios. Cuando yo escribo o hablo de poesía me es relativamente cómodo situarme dentro de los espacios generales, pero me es tremendamente difícil, o casi imposible, referirme a este poema o aquel poema concreto. Siento que cuando escribo todo lo que me rodea es la más absoluta sombra y noche, que no sé nada, y que por eso estoy tratando de escribir.

¿No tienes conciencia exacta de lo que estás haciendo, de lo que vas escribiendo?

No sé la palabra que viene después y a duras penas logro intuir más o menos hacia dónde va: soy el más ignorante de lo que allí está saliendo. Yo corrijo, pero para que todo vaya encajando, no buscando otra cosa, sino para que los textos se vayan articulando, armando. Lo que escribo para mí tiene que ver con una profunda oscuridad en la cuál lo único que trato es de poder entender un poco: cada palabra que avanzo es como una pequeña ganancia. Por ejemplo, de repente se habla de la constante de los paisajes en

mis poemas y yo me doy cuenta de que efectivamente es así e incluso puedo dar una serie de razones, pero esas razones nunca van a explicar totalmente su escritura, no tienen que ver con el hecho de escribirlas. Creo que ésa es la situación de un artista. No es tan trivial este asunto, porque hay muchos ámbitos de voces que están interviniendo. Eso es misterioso y toca las zonas que son las más inquietantes de esta existencia.

¿Qué zonas?

Siempre he sentido que mis textos -al verlos después- se refieren a zonas de lo que ha sido nuestra historia y nuestra vida. Pero el porqué de todo eso es para mí bastante enigmático. Sé que hay una correspondencia y siento que hay una relación, una analogía entre estas acciones de las cuales hemos hablado y la vida de estos años. Yo no las he buscado, pero están allí.

Aparentemente el país físico, el paisaje, se había agotado con Neruda, e incluso con la Mistral, pero en tu poesía ocupa un lugar central: está llena de imágenes de ese tipo: playas, ríos, cordilleras, glaciales, desiertos, pastos, océanos, llanuras...

Yo soy un ser urbano, siempre fui un hombre de ciudad y mis contactos con los paisajes fueron muy esporádicos. Es probable que por este hecho de ser alguien tan urbano, los paisajes aparecen aquí como una nostalgia más que una realidad física donde el hombre aparece inserto en él. Lo que más me conmueve, aunque suene grandilocuente, son las pasiones y la emotividad humanas. Siento que esas emociones a veces son tan contrastantes, otras veces son tan abismales, otras veces son tan planas, que la más grande imagen que podemos tener de ellas no se encuentra tanto dentro de nosotros mismos, sino que están en estos espectáculos. Las cordilleras y las playas yo las veo como metáforas de las pasiones humanas y de allí siento su fuerza, lo que me da la dimensión de una cierta grandeza o de una intensidad de esos sentimientos y esas pasiones.

Incluso tienen vida, movimiento. En un fragmento de Anteparaíso, por ejemplo, se dice que «Avanzando desde el oeste como si ellas mismas fueran el cielo que desplazaban y el cielo esos montones sólidos del poniente oscuros trazando en el horizonte el rostro de esas cumbres...»

Hay una necesidad casi física de romper su inmovilismo para que también sean fuerzas dinámicas. Por ejemplo, a veces he tenido la idea de que el mar se da vueltas sobre el cielo, que no termina ahí, sino que sube y finalmente su rompiente se estrella contra las

cumbres de las montañas... En esta poesía, estos paisajes están siempre alterándose, chocando unos con otros.

Antes hablabas de la diferencia entre lo que tú escribes y la poesía que se hacía en Chile. Una de esas diferencias parece ser la pasión y lo epopéyico que aparecen en tus textos. ¿Estás de acuerdo con esa apreciación?

Se ha dado mucho en poesía, e incluso en novela este concepto de lo minimal. Yo no discuto que de pronto eso pueda alcanzar una intensidad, una agudeza absolutamente descomunal y que muchas veces exista una gran fuerza en su parquedad, en su sequedad. Pero hay una cierta dimensión heroica o pasional que yo no me resigno a perder para con el arte. En Chile, esa cosa pasional extrema, esa exacerbación del romanticismo fue lo que hizo la gran poesía de Chile: Neruda, la Mistral, De Rokha, Huidobro... Puedo estar muy atrasado, pero ésa es la generación que a mí me conmueve, porque siento que sus apuestas eran totales y que sus fracasos también podían ser totales. Eran apuestas que en cierto sentido redimen a los otros de sus vidas.

Es decir, la literatura tiene un sentido en la vida concreta de las personas.

Pienso a veces que el hecho de que Romeo y Julieta murieran de amor es lo que ha impedido que muchos otros tengan también que morir de amor. Que Ana Karenina termine arrojándose a un tren es una gran reserva de piedad: resguarda que otros seres tengan que arrojar a un tren. El arte es una reserva de piedad y misericordia, para aquellos que vienen y que al leer esas obras no se sientan compelidos a cometer los excesos que allí se relatan. En estas grandes aventuras de la poesía chilena –y mundial– de la primera mitad del siglo, está todavía ese gran impulso, por así decirlo, que hace que para mí el arte sea exactamente el arte: constituir grandes preservatorios de todas las pasiones, de todos los excesos que liberan a otros de cometerlos.

La visión contemporánea del arte no coincide precisamente con eso...

Siento que hoy día una gran parte de los artistas, de los escritores, pierden esa dimensión, y al perderla todos perdemos. Claro que el riesgo que corro al estar convencido de esta dimensión del arte es que me puedo quedar solo en mi posición. Pero si alguna vez yo perdiera la ilusión de que lo que podemos hacer no tiene que ver con esta especie de preservatorio, tal vez para mí perdería mucho el sentido lo que hago. Siento que en estas cosas se me está yendo la vida. Estoy en el umbral de los 40 y como éste es un asunto muy total, perfectamente puede llegar un día en que

simple y llanamente sepa que no sirvió de nada, para mí ni para nadie. Sentiría ahí un fracaso personal, porque una apuesta completa significa ganarla o perderla.

Después de Anteparaíso publicas Canto a su amor desaparecido, un libro de extraña diagramación, con nichos, e incluso más críptico que Purgatorio.

Este libro es una parte de *La vida nueva*, un tomo mayor que incluye a todos los textos, desde *Purgatorio*, y que terminará con una parte inédita llamada *Canto de los ríos que se aman*. Yo tenía la sensación de que nos había tocado la muerte general, y el libro *Canto a su amor desaparecido* se podría haber llamado así: la muerte general. En este libro hay una serie de cambios totales: de lenguaje, de formas, de diagramación... Su tema no es tanto los desaparecidos en América Latina, que es una parte sin duda importante, ni tampoco la pérdida de una relación en particular, que también puede serlo, sino que, sobre todo, yo diría que el tema que recorre este pequeño libro es la sobrevivencia del amor incluso después de su muerte. Dicho de otra manera: cómo el amor sobrevive incluso a su propia muerte, a la manera de una corriente subterránea: «Pero muerta te amo y nos amamos, aunque esto nadie pueda entenderlo». En ese sentido, el libro fue para mí una especie de paso, por un lado, y por otro lado una liberación de temas que, sin saberlo, me estaban presionando fuertemente. Desde ahí pude de nuevo empezar a articularme.

Homenaje de amor de las llanuras nevadas

Amadas planicies nevadas

Sueño un mar nuevo, una nueva planicie,
un blanco que se extiende y extiende
al sur de este mundo

Sueño con más ojos nuevos, con una nueva
vida, con el aire humano silbando
las orillas del ventisquero y la Patagonia.
Sueño con los nuevos hermanos de las
heladas praderas viniéndose

como vendrá el nuevo mundo, como se
congelarán los fríos de alma hasta el
fondo de la escarcha
Sueño con un nuevo poema en las heladas
planicies
Sueño con tu amor, con los párpados nevados
de tu amor flameando
sobre la libertad final de nuestros aires

Si en Anteparáiso hay una esperanza y una apuesta por la felicidad. Canto a su amor desaparecido, en cambio, es una visión oscura.

Yo veo aquí la construcción casi desesperada de su propio desencanto; es decir, toda la desesperanza y el no cumplimiento, frente a lo que se podría llamar la promesa implícita del *Anteparáiso*. A pesar de haber intentado el máximo sueño del vislumbre de la felicidad, *Canto a su amor desaparecido* sería su corolario negro, su despertar desesperanzado. Podría ser visto desde esa perspectiva, pero también hay otra: yo lo veo en relación a todo lo que he hecho, o lo que estoy haciendo, como el punto más hondo de una pesadilla, lo más oscuro en una travesía. Toda esta vida y esta obra es casi entendida un poco como un viaje, como te decía, donde hay esperanzas, subidas y bajadas, y de pronto caes y está la imagen de los países muertos que aparece aquí. En el libro, el nudo son los desaparecidos o lo desaparecido, pero ése no es el tema, sino la pérdida de un amor y cómo no obstante por debajo sigue existiendo algo. Incluso en el final de libro («Sí, dice») nuevamente hay el gesto de quien habla, de levantar los ojos, mirar hacia arriba. Después de eso, imposible ir más abajo. Lo único que queda es que estos espacios se nos vuelvan a abrir nuevamente. Este libro no tiene que ver necesariamente con un desgarró amoroso concreto en mi vida, como se ha dicho: mi separación de Diamela. Eso fue posterior a la escritura del libro.

Después de todo esto viene un texto –el último publicado– nuevamente esperanzador: El amor de Chile. La primera parte, incluso, se titula «Queridas todas las cosas».

Este es un largo poema que escribí en dos semanas. Salió casi sin darme cuenta y aunque es un fragmento de algo mayor, quise que se publicara. *El amor de Chile* corresponde a un libro final de *La vida*

nueva, del que hablábamos. Es un libro que tiene una serie de contradicciones: apareció en una edición de lujo y después se trató de hacer una edición popular que en realidad no lo fue. Es un poema que no se plantea grandes exigencias ni formales ni escriturales, pero me gustó hacerlo.

Se trata de un poema más bien tradicional...

Si puedo hacer cosas extremas como la escritura en el cielo, puedo hacer también algo más simple, más clásico y también más puro. El libro tiene un recorrido prácticamente de norte a sur de Chile, donde los paisajes se van encontrando, se van recorriendo. Hay aquí una intencionalidad de mostrar la otra cara de un país humillado. Ese sueño, que era muy visible en el momento en que este poema surge, ha pasado más allá, sin embargo, adquiriendo una cierta permanencia, aun cuando esas condiciones estén tendiendo a cambiar. En ese momento, algo que me motivó muy fuertemente era el oponer un país que podría o debería ser: una afirmación absoluta de la vida, de la consistencia de las cosas.

Dices que este libro es un fragmento. ¿Cómo es ese texto mayor, La vida nueva?

Empieza con una serie de sueños grabados a pobladores del Campamento Raúl Silva Henríquez. El año 1983 hubo una gran toma que después se convirtió en este campamento. Una vez, estando allí, grabé varios sueños nocturnos de pobladores. Finalmente dejé nueve de ellos. Quería que este libro se abriera con una cierta dimensión colectiva y, por otro lado, así comienza también el relato del que viaja, su entrada. Lo de los pobladores fue una pequeña intuición de lo que aparece en los sueños: la visión campesina, incluso en algunos casos mapuche. En esos sueños hay muchas imágenes de campo, recuerdos de cuando eran niños, visiones angustiosas, todo relacionado con su migración, con los lugares desde donde venían. De éstos tomé nueve sueños, los transcribí y les di un lenguaje, pero esencialmente no modifiqué los contenidos, sino que traté de crear en lo escrito un modo de hablar.

Entiendo que este libro culminaría con una escritura en el Desierto de Atacama ¿En qué consiste?

La escritura en el desierto está vigente y consiste en escribir una frase de cuatro palabras sobre el Desierto de Atacama, pero tan extensa, que puede ser vista desde la altura, desde un avión o de ciertos miradores. La frase dice: «Ni pena ni miedo».

¿Técnicamente, cómo se escribirá esa frase?

Se hace con máquinas, y su producto es al estilo de la línea de Nazca, de grandes dimensiones: cada trazado tiene más o menos cinco kilómetros de extensión. Las máquinas excavadoras realizan un gran raspado sobre el suelo y el solo contraste de dos capas de tierra distintas, con 60 centímetros de diferencia, hace que se vea claramente. Si hay varias máquinas se demora un mes, y si hay una sola, tarda once meses. Están calculados los costos y hecho el proyecto de ingeniería. Esta raspadura no se borra: un geólogo nos asegura que dura 800 años. Esta fue una de las técnicas que a mano utilizaron las civilizaciones anteriores a los incas para hacer sus jeroglíficos. La frase no se percibe cuando tú estas en la tierra, sobre ella, sino desde el aire.

¿Qué sentido tiene hacer este texto en el desierto?

Su sentido no es unívoco: hay muchos significados posibles. Uno de ellos es –para mí– la presencia que ha tenido siempre, sin conocerlo, el desierto, como probablemente la imagen más profunda y exacta de lo que es el alma contemporánea: su aparente nada, pero para la cual basta un cambio de luz al ponerse el sol, para que se transforme absolutamente en otra cosa. Aridez total, y al mismo tiempo una cierta grandeza que sobrecoge. Otra cosa que no deja de impresionarme es que si uno va al centro de Santiago o a cualquier ciudad chilena, ve que en general el tono, el color de la tez promedio de la gente, es el color más parecido al del desierto: los distintos tonos de café. El desierto siempre ha sido algo muy fuerte para mí: está cargado de símbolos y metáforas.

La frase «Ni pena ni miedo» ¿tiene una relación directa con lo que ha sucedido en Chile en los últimos años?

Pienso que va más allá. «Ni pena ni miedo» es como decir, en otras palabras, que a pesar de todas las múltiples razones que podríamos tener para estar temerosos y preocupados, no debemos temer, sólo esperar. Estamos viendo la posibilidad de hacer este trazado en un terreno donde se pueda ver desde ciertos puntos o miradores de la carretera. Ya existe la posibilidad concreta y me urge. Si no resulta, lo seguiré intentando. Es caro, pero tampoco tan extraordinariamente caro. Es mucho más barato que una película, por ejemplo.

Escribir en el cielo o en un desierto, e incluso diagramar tus textos como lo haces, con fotografías y dibujos, ¿no significan de alguna manera un descreimiento del libro tradicional como vehículo de la escritura?

El libro ya no es lo que era; es como la misa: muchos van por un sentimiento religioso, yo no lo discuto, pero es fundamentalmente un acto social, un lugar de encuentro. Perdió el sentido ritual. Creo que el libro también: está perdiendo aquello que significó. La desaparición del libro yo no la veo como algo trágico, al contrario. Tal como Teilhard de Chardin sentía esta especie de atmósfera de conciencia que rodeaba a la tierra, yo puedo imaginarme, ¿cierto?, un mundo que surja finalmente de toda esta historia, en el cual lo que nos rodee sea finalmente una gran construcción de arte, donde la afectividad, la emoción humana y el espectáculo del universo se encuentren y sean una sola cosa.

En todos estos proyectos hay una cierta grandeza, lo epopéyico que hablábamos antes.

Sí, puede ser que haya algo de grandeza. Mi infancia estuvo muy marcada por Miguel Angel, influencia que venía por mi abuela. En el arte en general hay lo que podríamos llamar una tendencia «leonardesca», de máxima finura y sensibilidad. Esa es una gran vertiente dentro de la que entran muchos escritores, como Proust. Pero hay otra corriente, que se podría calificar de «miguelangelesca», que es una tendencia hacia la desmesura y la grandiosidad. Son intentos que limitan con lo humano, con las posibilidades humanas del esfuerzo por ejemplo. Yo veo que nuestra poesía, en general, la que yo amo particularmente, tiene esa cosa miguelangelesca. Está en el *Canto general*, por ejemplo. Está tal vez en *Altazor*, de Huidobro. Está mala y exageradamente quizás, en Pablo de Rokha. Por supuesto también está lo leonardesco, que constituye otra sensibilidad, pero a mí siempre me ha conmovido más esta tendencia de Miguel Angel, con todos sus excesos. Pienso que la aventura artística para mí tiene sentido en la medida que se logran desplegar estos esfuerzos, que no son sino pequeñas síntesis del esfuerzo que hace todo ciudadano por vivir cada día. Creo que no es más grandioso escribir sobre el desierto que levantarse por la mañana. Si tú escribes sobre el desierto, te das cuenta que es muy grandioso poder levantarse en la mañana, que también constituye un acto desmesurado. El sentido posible o casi final de estas escrituras en el cielo o en los desiertos es lograr redefinir la belleza y la grandeza que esconden todos los gestos humanos, una especie de metáfora.

También hay ahí una diferencia con la tendencia actual hacia lo distante, lo irónico...

Vivimos en un tiempo dominado en cierta forma por el nihilismo, por el postmodernismo. Contra eso yo no establecería ninguna discusión académica, porque no tiene sentido. Pero, frente a ese descreimiento, siento que llegó el momento de las grandes afirmaciones. Por lo menos, mi sensibilidad ha estado más por eso. Esa distancia irónica me maravilla, también, pero no me conmueve.

Todo esto tiene una relación con un tema que has tocado muchas veces: tu admiración por el Neruda grandioso del Canto general, ante el otro –más respetado por los escritores– de las Residencias.

Sin duda que las *Residencias* es una gran, gran obra, absolutamente impresionante y yo no lo pongo en duda. Ahí Neruda tiene una profundidad, un hondón para tocar la materia, una especie de autolaceración a través de las cosas que es impresionante. No obstante eso, ahí todavía Neruda es un colega, es un hombre de carne y hueso, un compañero de oficio, un poeta. Las *Residencias* son obras humanas y en ese sentido es una visión que perfectamente bien puede compartirse con otras. En esa línea está la antipoesía o la gran invención verbal de Huidobro. Ahí está el germen de mucha poesía que podemos ser capaces de hacer, bien o mal. Pero en el *Canto general*, concretamente en «Alturas de Macchu Picchu», «La tierra se llama Juan» o «Que despierte el leñador», simplemente ya se trata de dimensiones del lenguaje, del poder encantatorio y de la visión, que van más allá. Es ése Neruda el que a mí me interesa.

¿Qué te conmueve particularmente del Canto general?

Pienso que en trozos de ese libro hay una reconciliación radical de la lengua española consigo misma. Creo que nosotros hablamos una lengua que está cargada de fantasmas: somos el fruto de la imposición. Es una lengua que en cada una de las palabras que usamos, guarda, por así decirlo, la memoria y las huellas de todo lo que significó esa imposición: la historia de todos los aherrajamientos y la conquista. Una de las grandes dificultades que como países, como pueblo, hemos tenido para lograr construir proyectos sólidos y estables, tiene que ver con una relación con el lenguaje. Esa no es una relación armónica. Cuando uno lee autores como Vallejo o la Mistral, se da cuenta que más bien es una relación traumática. Hablamos, no tenemos ningún problema en hacerlo, pero ese lenguaje tiene algo inconsciente de haber guardado sus fantasmas, sus muertos, sus arrasamientos, sus

heridas. En ese sentido, tal vez la misión de la literatura en estos países, si es que tiene alguna, deba ser darle, en nombre de la sociedad, sepultura a todos aquellos cuerpos que en esta historia no han terminado de morir y que por eso no han terminado de vivir sus vidas. Es decir, fuera de nuestros desaparecidos modernos, toda esta historia es de desaparecidos, de tipos que no han sido enterrados, de pueblos, de culturas que no han tenido ese derecho. Todos ellos penan permanentemente en el eje de la lengua.

En ese sentido, «Alturas de Macchu Picchu» sería el momento más claro de esta expresión.

En «Alturas de Macchu Picchu» se hace un gesto infinitamente más importante que la batalla de Ayacucho, por ejemplo: una radical y absoluta liberación del hombre –o el pueblo– que escribe ese poema, como alguien que ha logrado dominar absolutamente la lengua de los conquistadores, sortear todas sus trampas. Ahí se presenta algo a conquistar colectivamente para el futuro, algo así como que estos pueblos alcanzarán definitivamente su paz cuando logren reconciliarse con la lengua que hablan. «Alturas de Macchu Picchu» es el gran canto en el cual las palabras, unas con otras, conviven en la más absoluta dicha y armonía. Nadie ha hecho una cosa así. Por eso es radicalmente un genio. Borges puede ser inteligente, pero en Neruda es como si toda la fuerza del lenguaje hablara, y no un hombre en particular. Yo diría que hay una lectura muy superficial del *Canto general*, que es ver la fidelidad o no que ese texto tenga con los hechos históricos, o de verificar ahí el proyecto de un comunista militante. Es verdad que tiene pasajes larguísimos y muchas veces aburridos, pero en sus grandes momentos, en sus cumbres, es algo que se escapa profundamente, incluso a las opiniones que se pudieran tener sobre él. Ahí se tocan los elementos esenciales y básicos de los cuales todos estamos constituidos y que todos usamos: las palabras.

Una de las críticas que se le hace a Neruda es el culto a la personalidad que ha operado sobre él, culto que de alguna manera tú has continuado o al menos ayudado a mantener ¿Estás de acuerdo con esta versión?

Culto a la personalidad hay también en Violeta Parra, y sin embargo no sé por qué irrita menos. Ella es como una diosa que aparece permanentemente. Creo que nuestros pueblos, al margen de sus valores objetivos, siempre van a precisar todavía los santos y las estampas. No deja de ser bello que esas estampas sean finalmente seres que hicieron canciones, como Violeta Parra, o

tipos que escribieron poesía. Eso me gusta y me conmueve. Pienso que detrás hay una cierta delicadeza que le pertenece al pueblo, un cierto trato de finura con las cosas. Podríamos tener otras figuras, y de hecho cada cierto tiempo hay futbolistas o un político que deslumbran, pero esto de Violeta Parra, de Neruda e incluso de la Mistral, lo siento como un amor genuino de lo que podemos llamar «pueblo» hacia aquellos que representan cosas de su propia vida y de su propia alma.

¿Existe en ti este fantasma de Neruda, el peso de su tradición y su hegemonía en la poesía chilena, como le ha ocurrido a la mayoría de los escritores nacionales?

No, para nada, porque hay prácticamente 50 años de distancia cronológica, ¿cierto? A diferencia de los poetas de la generación del 38, e incluso de la misma generación de Enrique Lihn, yo no nazco con esa Cordillera de Los Andes tan cerca, tan encima. Yo no digo que Neruda sea una figura indiscutible: es profundamente discutible, y también el culto que se le ha hecho. También yo podría aumentar mi grano dentro de la crítica, diciendo, por ejemplo, que las *Odas elementales* es una empresa menor y muy marqueteadada que a mí no me interesa. Pero era difícil, muy difícil, hacer la poesía autónoma que él escribió. La figura de Neruda ha dado lugar a resentimientos casi caricaturescos. Leo las críticas que en general se le hacen desde el punto de vista de los poetas, y nunca la he podido desligar de cierto resentimiento. Quizás ello provenga de que la figura de Neruda es una madre demasiado abrazadora y en toda su vastedad cancela al resto. En ese sentido creo que Nicanor Parra fue excepcional, porque él fue el primero que logró relativizar eso. Y hoy día siento que la obra de Parra dialoga con la de Neruda en un plano de muchas más semejanzas que las grandes antípodas que en un momento se dieron. Creo que las *Residencias* tienen mucho que ver con *Poemas y antipoemas*, y existen esas relaciones sin que haya concesiones de nadie. Crean juntos un clima espiritual y son obras mutuamente necesarias.

Tomado de: Juan Andrés Piña, *Conversaciones con la poesía chilena*, Santiago, Pehuén, 1990.