

Entrevista

a Eduardo Romano



Jorge Fondebrider

Eduardo Romano nació en Buenos Aires, en 1938. Docente universitario y crítico de vastísima trayectoria, Romano ha trabajado con especial interés sobre la literatura argentina, la cultura popular, los medios de comunicación, así como también en diversos aspectos de la literatura universal. Sobre poesía popular argentina (1983) es su texto más específicamente dedicado a la poesía nacional. Como poeta publicó 18 poemas (1961), Entrada prohibida (1963), Algunas vidas, ciertos amores (1968), Mishiadura (1978) y Doblando el codo (1986).

La siguiente entrevista, inédita hasta ahora, fue realizada en Buenos Aires, a principios de 1987.

Jorge Fondebrider: ¿Por qué a la poesía se la critica menos que a la narrativa? ¿Acaso es imposible ejercer la crítica de poesía?

Eduardo Romano: Bueno, supongo que la de la poesía debe ser un tipo de crítica más difícil de realizar. La prueba está en que, al menos en el ámbito de la literatura argentina, la bibliografía existente sobre poesía es numéricamente muy inferior a la que hay sobre narrativa. Enfocando el problema desde una perspectiva técnica, pareciera que el crítico de narrativa encuentra muchas más apoyaturas en el argumento y en los personajes de las narraciones que en la lengua misma. Fijate que en la narrativa se habla del narrador desde hace

ya mucho tiempo; en la poesía, en cambio, ha habido una gran resistencia para admitir que quien habla no es necesariamente el poeta, sino la voz poética. En los manuales todavía aparece como una diferencia básica que en la poesía el que se expresa es el poeta; se dice que el poeta se expresa directamente y que eso distingue a la poesía de las otras ramas de la literatura, se habla del yo lírico. La aceptación de que esa primera persona del poema es una máscara, una configuración literaria -y no el poeta mismo- es algo bastante reciente. Yo diría que sólo en estos últimos tiempos empieza a haber un cierto asidero para hablar de poesía; un lenguaje un poco más preciso para referirse al fenómeno poético.

J. F.: *Va que usted está inserto en nuestra Universidad. ¿cuál es la atención que ésta le presta a la poesía?*

E.R.: Muy poca, en la Facultad de Filosofía y Letras de la U.B.A. casi no hay programas dedicados a la poesía y la mayor parte de los trabajos críticos que encontramos sobre poesía corresponden, en el mejor de los casos, a una perspectiva histórica. Se abarcan períodos, movimientos, pero no se trabaja directamente sobre los textos poéticos.

J.F.: *¿Por qué?*

E.R.: El crítico, en general, busca trabajar sobre seguro. Si contraponemos la narrativa a la poesía, podemos ver que en la primera forma hay datos referenciales inequívocos que otorgan esa seguridad de la que hablamos. El nivel de compromiso y de diálogo que exige un discurso como el de la poesía es mucho más riesgoso. Creo que no es mucha la gente dispuesta a aceptar riesgos.

J.F.: *¿Sobre qué elementos trabaja la crítica de poesía?*

E.R.: Tanto en poesía como en narrativa hablar de argumento o de personajes constituye un desplazamiento de nuestra atención respecto de los ejes imaginativos y de los soportes metafóricos que son, o que deberían ser, lo central de todo análisis. Si en la narrativa ya es difícil hacer esa traslación, en poesía la complicación aumenta proporcionalmente a la pérdida de elementos referenciales. Eliminados el argumento, los personajes y la ubicación espacio-temporal, el centro de toda crítica se encuentra en el escurridizo terreno de los desplazamientos semánticos. A partir de esos desplazamientos es que hay que

empezara trabajar. Todo indica que en la poesía el lenguaje literario está más desnudo, más en carne viva que en las otras formas literarias. Eso, precisamente, hace que los críticos le escapen. Un crítico decidido a enfrentarse a la poesía se dirige directamente al corazón de la literatura, al lugar en el que el lenguaje es la principal encarnación de eso que solemos llamar literatura.

J.F.: *¿Cuál fue su manera de proceder en tanto crítico al enfrentarse a textos poéticos?*

E.R.: En mi caso particular he tenido siempre mucho pudor. Como escribo poesía, pensé que mi crítica iba a estar impregnada de mi propia noción de lo que considero debe ser la poesía. Ese prurito, absolutamente privado, me llevó, durante mucho tiempo, a no trabajar sobre textos poéticos, sino sobre otras formas que yo no cultivaba. No obstante, no me pude "escapar" y ahí está Sobre poesía popular argentina, un libro en el que reuní cinco ensayos sobre diversos aspectos de la poesía argentina. Lo que me interesó en esos ensayos fue el registro de ciertas poéticas vinculadas con mi propia actividad como poeta.

J.F.: *En su libro hay un ensayo sobre César Fernández Moreno en el que, si mal no recuerdo, usted ponía el acento en lo ideológico y no precisamente en lo formal. Usted le criticaba, entre otras cosas, haber seguido un ideario que lo vincula a Ezequiel Martínez Estrada...*

E.R.: Mirá, ese trabajo fue para mí muy interesante. En primer lugar, me planteé trabajar sistemáticamente la relación teoría/práctica en un autor. Es muy frecuente que

los poetas opinen y teoricen en artículos o prólogos. César lo hizo profusamente, llegando a alcanzar la dimensión de historiador de la poesía. Mi intención fue ver qué era lo que pasaba entre la teoría y la práctica de César Fernández Moreno; ver dónde coincidían, dónde había desfasajes, dónde la una avanzaba muy pronunciadamente o no sobre la otra. El ensayo, entonces, se basaba -como recordaste- en ese aspecto y no en el trabajo minucioso sobre sus textos poéticos exclusivamente. Mi hipótesis, confirmada a lo largo del ensayo, es que la poesía de César avanza mucho más y más rápidamente que su crítica. En su crítica él mantiene prejuicios, valores y prestigios literarios (como el caso de Martínez Estrada y su visión de lo argentino en Radiografía de la pampa, de 1931, cuya repercusión sobre ciertos fragmentos de Argentino hasta la muerte, de 1963, es insoslayable) que por su poesía van siendo superados.

J.F. : Los críticos suelen contemplar con cierta indulgencia las opiniones que sobre la propia poesía emiten los poetas. ¿Cuál es su punto de vista al respecto?

E.R.: Creo que las opiniones de los poetas son atendibles en la medida en que son atendibles las opiniones de cualquier lector de poesía. No creo que los escritores sean los dueños absolutos de la significación de lo que escriben; por lo tanto, su visión no debe ser especialmente privilegiada. Por supuesto que la lectura crítica que hace un poeta nos interesa en particular porque, además de lector, es generador. Probablemente haya en esa opinión un nuevo resquicio que se filtra y del cual podemos

extraer algún dato específico que nos ayude en la lectura. Justamente mi trabajo sobre Fernández Moreno fue muy interesante por ese motivo. El primer bosquejo de ese ensayo apareció como Prólogo de una antología de poemas de César, que publicó el C.E.A.L.. Fernández Moreno leyó el Prólogo y le interesó y así empezamos a cartearnos. Era francamente interesante saber lo que él opinaba de lo que yo había escrito sobre sus poemas. Recuerdo que, incluso, me hizo algunas rectificaciones. De más está decir que fue un diálogo muy productivo, una experiencia enormemente valiosa.

J.F.: ¿La volvió a repetir con algún otro poeta?

E.R.: No. Hay condiciones que no se repiten todos los días; en el caso de César, eran ideales. Yo sentía hacia su poesía atracción y resistencia. No era un caso de franca admiración o de franco rechazo, sino una relación a la que calificaría de polémica. Esas son las condiciones ideales para un diálogo fructífero. Se me ocurre que él sintió más o menos lo mismo.

J.F.: En "Poesía popular, poesía tradicional y poesía cultivada", trabajo que abre su volumen de ensayos, trató de rastrear líneas de fuerza que rigieran nuestra poesía. Allí desmiente, en cierta forma, algunos de los lugares comunes de nuestra historia literaria...

E.R.: Dicotomías reductoras que, de hecho, son falsas.

J.F.: ¿Por qué emprendió ese trabajo?

E.R.: Porque había algunas tenden

cias poéticas que me interesaban particularmente y que quería rastrear. El mío fue un trabajo vertical que debería completarse con otro horizontal. Me ocupé de la diacronía y creo que sería muy interesante ver como funciona la sincronía; vale decir, emprender la reconstrucción del campo poético de determinada época y analizar luego su transformación. Esto equivaldría a tratar de averiguar cómo se pasa de un campo poético a otro, lo que también es un modo de averiguar cómo se inserta la poesía dentro de la literatura y ambas dentro del campo intelectual. Ese es el punto de vista que me interesa actualmente. Por ejemplo, tomemos el caso del Santos Vega, texto el que ahora trabajo. No se considera demasiado a Rafael Obligado quien, sin embargo, fue tenido por "poeta nacional". Ahora bien, el olvido en el que cayó Obligado no es general: en la escuela se lo sigue leyendo. Entonces cabe formularse una serie de preguntas: ¿qué pasa con la ubicación de Obligado como poeta nacional? ¿Cuánto duró ese membrete distintivo? ¿Cómo se ha ido modificando el sistema poético argentino para que hoy en día Obligado sea un poeta casi olvidado por los lectores, pero no por los docentes?

J.F.: Bien, pero esos datos que usted se propone conseguir, ¿no son externos al hecho concreto que constituye el texto Santos Vega?

E.R.: Sí, claro. Ya dije que el texto es el corazón de la literatura, pero creo que no podemos olvidar sus contextos específicos porque inciden directamente sobre la vida del texto. Santos Vega es un poema que, por las razones que sean, se sigue leyendo; su lectura subsiste, no es un poema arqueológico.

J.F.: Otro aspecto interesante que toca su ensayo es la distinción, poco frecuente en nuestra crítica de poesía, entre poesía metropolitana y poesía periférica...

E.R.: Sí, ése es un aspecto sobre el que se ha trabajado muy poco. Es evidente que viviendo en un país periférico, semicolonial, difícilmente no se produzcan poéticas imitativas de las surgidas en la metrópoli. Esto sucede con enorme frecuencia entre nosotros, al punto que muchas veces ignoramos o no le prestamos la suficiente atención a las poéticas propias que, de hecho, también existen. Creo que la obligación de la historia literaria es considerar cómo se adaptan al país los modelos metropolitanos y ver cómo conviven con ellos las poéticas propias. Veamos el caso de la poética ultraísta. Hay un borges que es poeta ultraísta en el mismo sentido en que podría serlo cualquier poeta español. Si la actividad literaria de Borges se hubiera detenido allí, nadie se acordaría de él. Pero cuando Borges vuelve a Argentina, luego de su educación europea, realiza un cruce muy interesante entre el vanguardismo, encarnado en su caso por el ultraísmo, y cierto ideal de poesía nacional. Borges, entonces, recupera la vanguardia en función de las necesidades concretas de un determinado sector social que, en ese momento, requiere una respuesta a su interrogante sobre lo que es poesía nacional. Resumiendo, el primer gesto es adscribir a una poética ya existente. Ese confundirse con el otro se convierte poco a poco en sacar provecho del otro para los propios fines. Siempre ocurre lo mismo con la implantación de modelos metropolitanos. Seguir esa trayectoria que va de la mimesis a la reestructuración del mensaje original es parte

del estudio de nuestra peculiaridad literaria. Ahora bien, con este complejo juego de transformaciones conviven los movimientos propios, autóctonos.

J.F.: ¿Cuáles, por ejemplo?

E.R.: Quizá el primer ejemplo significativo sea el de la gauchesca. Si bien en la cultura no hay nada absolutamente nativo, hay fenómenos propios de un lugar y una época en particular. Es el caso de la gauchesca, la cual -fíjate con que prejuicios se la juzga- todavía hoy algunos la presentan como una de las tantas derivaciones del romanticismo. Los orígenes de la poética gauchesca se remontan al final del siglo XVIII, cuando el romanticismo todavía no había sido "importado" a América. Sin ir más lejos, un poeta como Bartolomé Hidalgo cultiva al mismo tiempo la poesía popular y la poesía culta, vale decir la neoclásica. Vincular lo popular nativo al romanticismo es, en esta oportunidad, un caso de asincronía y de colonización mental. Como ves, sin un estudio desprejuiciado las falacias subsisten.

J.F.: ¿Cómo continúa la línea que arranca con la gauchesca?

E.R.: Creo que uno de los humildes aportes que hice en mi libro es haber vinculado la gauchesca con la poesía del tango. Es un hecho demostrable. Hay toda una serie de poetas del tango que amplían y continúan los postulados básicos de la gauchesca. Otro de los errores que se cometieron fue el de hacer terminar la gauchesca con el Martín Fierro. Por ser ésta una obra de enorme difusión y, al mismo tiempo, una suerte de culminación, se desconoció a toda una serie de poetas gauchescos que no se limitaron a la modalidad practicada por Hernández.

Aquí el criterio evolucionista planteó que después de ese poema sobresaliente no eran posibles otros. Pero muchos poetas siguieron practicando la gauchesca en insertándose en otros circuitos de difusión a medida que transcurría el siglo, sobre todo la radiofonía. Así, hay tangos como "A la luz de un candil" o "Dios te salve, m'hijo" que continúan por otros carriles la retórica gauchesca. Aún cuando el tango vaya poco a poco instaurando su propia retórica, muchos elementos de la gauchesca sobreviven en él.

J.F.: ¿Existe hoy en día una poesía gauchesca viva?

E.R.: Tal vez ya casi se ha extinguido. El último rebrote interesante pudo haber sido durante el primer gobierno peronista. Pienso en un caso como el del poeta Martínez Paiva quien, para el 1º de mayo de 1951, compuso unos "Cielitos" con memorativos. A medida que el país se vuelve progresivamente más urbano, la gauchesca, emparentada con el pasado rural, languidece.

J.F.: ¿Podría pensarse que algunos poemas de poetas como Francisco Madariaga o Leónidas Lamborghini actualizan aspectos de la gauchesca?

E.R.: Creo que sería más adecuado imaginar que los elementos de tal origen que filtran esos poetas están cumpliendo una función paródica. En ambos casos se trata de trabajos orientados por concepciones que vienen de la vanguardia. Se trata de poetas que plantean una discusión entre la vanguardia y lo gauchesco.

J.F.: Habló de ciertas direcciones que lo llevaron a querer verificar aspectos de nuestra tradición poética. ¿Tiene esto alguna vincu

lación con su propia labor como poeta?

E.R. : Sí, claro. Cuando empecé a escribir, por los años sesenta, a mí y a otros escritores de mi generación nos interesaba vincularnos con una tradición que, entre otras cosas, también se alimentaba de la poesía del tango.

J.F. : Dada su respuesta y llegados a este punto, me gustaría preguntarle, con las mismas palabras con las que usted interrogó a la generación del 40, ¿qué es eso de una generación del 60?

E.R. : Eso lo tuve que repensar no hace mucho, cuando hice la selección de poemas de Luis Luchini para la editorial de la Fundación Ross, de Rosario. En esa oportunidad, el criterio generacional me pareció más insuficiente e inadecuado que nunca.

J.F. : ¿Por qué?

E.R. : Porque si el sesenta se caracterizó por algo, fue por una cierta ductilidad que nos permitía agrupar a escritores que tenían muy poco que ver entre sí. Hay una revista efímera, Aguaviva -y no deja de sorprenderme el que aparezca tan citada en las historias de la literatura- en la que tuve una experiencia bien concreta. Allí estábamos juntos Juan Carlos Martelli, Jorge B. Rivera, Susana Thénon, Alejandro Vignatti y yo. Como ves, era un grupo bien heterogéneo. Un dato que podría interesar es que, a través de Susana Thénon, en Aguaviva publicó Alejandra Pizarnik. Entonces, el criterio de poesía el que nos manejábamos no era sectario. La versión que se ha dado es otra ... Bueno, también había excepciones. Recuerdo que una de las primeras revistas a las

que me acerqué fue Ventana de Buenos Aires, una revista cuyos integrantes estaban muy preocupados por lo social. Por ese entonces yo leía a Huidobro. Me acuerdo que me dijeron que poesía social y vanguardia no podían andar juntas. Claro, a través de poetas como Gelman y Urondo se produce luego un especie de transacción muy particular entre ciertos modos expresivos experimentales y la preocupación política.

J.F. : ¿A qué razones se debe, en su opinión, esa visión uniforme que se tiene del sesenta?

E.R. : A la necesidad de reducir, de simplificar. La gente no parece demasiado dispuesta a admitir la complejidad que conlleva todo fenómeno histórico. Pocos están dispuestos a afrontar la continua reestructuración que implica el análisis de fenómenos dinámicos. A vos te ponen una etiqueta y pasás al olvido: ya se sabe quién sos, qué hiciste, y se espera que no constituyas un problema. Esto lo experimento en la medida en que sigo escribiendo poesía. Si vos produjiste en una época, se te reconoce como propio de esa época. Entonces te ponen en las antologías de esa época y si se cree que con eso ya tenés bastante, mejor ni nombrarte.

J.F. : Aunque hayamos aclarado que el sesenta no fue un período de producción uniforme, me gustaría que habláramos de la retórica de algunos poetas representativos de esa época, estableciendo diferencias respecto de formas retóricas anteriores.

E.R. : Por lo dicho, no todos los mismos rasgos eran compartidos por los poetas que empezamos a publicar en los años sesenta. Yo, al menos, compartí experiencias que no ignora

ban tal heterogeneidad: primero en Aguaviva y después en el Boletín de Poesía Hoy junto a Luisa Futo ransky y a René Palcios More, que venía de publicar su primer libro con el sello de Poesía Buenos Aires. Creo entonces que, en lugar de buscar lo uniforme, convendría investigar en qué se diferenciaban los poetas de ese momento.

J.F. : Sí, claro. Pero, ¿concederá que hay casos específicos en los que determinado rasgo se repite?

E.R. : Bien, ¿por qué el coloquialismo y el neo-populismo de algunos autores de los sesenta adquirieron mayor jerarquía que el resto de la producción no sujeta a cánones? Desde otra perspectiva, ¿es ésa una pregunta válida? Tomemos el caso particular de un poeta como Luis Luchi. Estoy de acuerdo en que en Luchi el coloquialismo y el tango son vetas importantes. Pero en su poesía hay muchos poemas que se vinculan más a ciertas formas de la fantasía y de la ironía que, al obrar como ruptura, organizan un tipo de discurso más afín con el surrealismo. Entonces, ¿hay que callar estos rasgos para que Luchi sea un poeta representativo del sesenta? ¿Tiene que ser necesariamente coloquialista y tanguero? A la gente se la desorienta para que no advierta estas complejidades. Recuerdo que cuando salió mi libro Mishiadura tuve una interesante conversación con Beatriz Sarlo. Me dijo que quería que el libro se comentara en Punto de vista, pero que nadie, ninguno de los integrantes de la redacción, lo iba a comentar, que solicitara el comentario a alguien de mi confianza. Me dijo que el libro no era lo que muchos iban a leer. En su opinión, en Mishiadura había mucho trabajo de experimentación que iba

a ser pasado por alto por muchos lectores ...

J.F. : Cambiemos entonces la perspectiva. ¿Qué agregó el sesenta a lo que ya existía?

E.R.: Yo del sesenta recorto el sector con el que más me identifico. Poetas como Juan Gelman, Luis Luchi, Alberto Szpunberg, Juana Bignozzi. Creo que detrás de estos poetas había algunas voces del tango que a su vez, tenían raíces más profundas. En mi caso particular podría señalar como importantes antecedentes la poesía de Nicolás Olivari o la de Luis Cané; este último, por el humor. ¿Ves? Ese es un rasgo que no ha sido recogido por la crítica, a pesar de que es poco habitual en la poesía argentina. Curiosamente, nadie habla de nuestro humor, que era ácido y crítico. Ahí tenés otras de las razones por las que me interesó César Fernández Moreno. Fijate que, volviendo al punto de partida de nuestra conversación, se hace evidente lo precaria que es, todavía nuestra crítica de poesía, que se maneja con estampillas, rótulos y recortes estrictos.

J.F.: ¿Qué tienen en común los poetas que mencionó?

E.R.: Creo que el grupo de poetas que te mencioné retomó una relación más viva con la lengua hablada. Nosotros sentíamos que los poetas de Poesía Buenos Aires eran, en gran medida, autores de poemas que parecían "traducidos": cualesquiera de sus poemas podrían pensarse como la traducción de un poema escrito en otra lengua. La lengua en ellos tenía, a nuestro entender, muy poca carnalidad, muy poca corporalidad. Probablemente eso nos llevó al tango. No importaba si se trataba de buenos o malos tangos;

en el tango había ese hablar como hablaba la gente, ese intento de poetizar el habla de la gente (lo que, en el fondo, es también el propósito inicial de la gauchesca).

J.F.: ¿Es realmente cierto que el tango traduce la manera de hablar de la gente?

E.R.: No diría que "traduce", sino que propone una elaboración poética hecha a partir de la manera en que la gente habla. Aclaro también que el corpus tanguero es enorme: allí podés encontrar las cosas más insólitas. Pero nosotros sospechábamos que también había vetas poéticas ajenas a la "poesía oficial" y sobre todo una poetización hecha a partir de lo oral.

J.F.: Pero el tango, en tanto forma literaria, tiene una retórica que, llegado el caso, cristaliza como toda retórica. ¿No eran formas cristalizadas las de los tangos usados como modelos?

E.R.: La cristalización ocurre si no hay renovación respecto de la lengua hablada. En nuestro caso habría ocurrido eso, si nos hubiéramos quedado en las formas que imitaban el habla de los años cuarenta o cincuenta. Creo que nuestra adaptación implicó la renovación del vocabulario, de frases y su actualización. En Poesía Buenos Aires difícilmente podías encontrar eso. De todos modos, siempre van a existir dos formas de expresión poética: la que se sustrae al habla y la que participa de ella; la que evita la contaminación y la que se sumerge en las palabras cotidianas, incluso para producir, en buena parte, su estallido. Desde mi perspectiva de crítico te diría que ninguna de las dos maneras es necesariamente mejor que la otra. Creo que es conveniente eliminar en

principio el criterio de valoración. Con cualquier poética se pueden concebir poemarios interesantes; pero cada poética implica en su contexto particular connotaciones ideológicas concretas. Recuperar el habla para la poesía letrada era, en los sesenta, toda una opción.

J.F.: ¿Lee alguna vez los poemas que ya publicó?

E.R.: A veces sí y la verdad es que tengo muy variadas sensaciones. Hay cosas que trato de leerlas muy rápido, como deseando que no fueran mías. Otras me revelan pautas, escalones de un discurso poético que se fue configurando en el tiempo.

J.F.: ¿Cuál es ese discurso?

E.R.: El que reconozco como más propio a partir del corte que significó Algunas vidas, ciertos amores (1968), libro que no tuvo mucha fortuna ya que la mitad de su edición fue quemada durante un allanamiento. Desde mi actual perspectiva diría que me reconozco mejor desde ese libro en adelante. Lo anterior queda un poco distante, aunque por supuesto fue un despegue indispensable.

J.F.: ¿Se reconoce en sus poemas? ¿En qué se reconoce?

E.R.: Uno se reconoce, claro, en lo biográfico. Sabés por qué escribiste tal o cual cosa o en qué momento lo hiciste. Me sucede que a veces recuerdo hasta el día y el lugar donde escribí un poema. Me reconozco también en los comentarios que los amigos me hacen de mis poemas. El caso que quiero citar es el de "El poeta y la noche", poema que cuando lo escribí, e incluso cuando lo edité, no contaba mucho para mí. Curiosamente fue un poema que gustó. Gianni Siccardi, por ejemplo,

que no era precisamente devoto de lo que yo escribía, me lo ponderó mucho. Todo eso hizo que yo lo empezara a leer de otra manera.

J.F.: *¿Somete alguna vez lo que está escribiendo a la opinión de los amigos?*

E.R.: Sí. Posiblemente hace veinte años lo hacía más asiduamente. Me preocupaba conocer la opinión de los otros. Ahora me interesa la opinión de muy pocas personas. No obstante, los doy a leer. Hace veinte años la convivencia con los otros poetas era mayor. Yo me reunía a menudo con Szpunberg y con Juana Bigozzi y era común que nos leyéramos lo que andábamos haciendo. Hacia el setenta ese intercambio se acabó, tal vez porque la marejada de militancia política o político-cultural nos arrastró a todos, incluso por caminos diversos.

J.F.: *¿Cómo empieza a escribir un poema?*

E.R.: Lo más habitual es que tenga una sucesión de días en los que escribo. Algo me impresiona o me conmueve y durante tres o cuatro días me pongo a escribir. Esos días giran alrededor de lo que escribo. Después se produce un lapso, en ocasiones prolongado, durante el cual no escribo. Cuando escribo, lo hago a partir de lo que me pasa. Me vinculo con mi propia biografía y, sobre todo, con un aspecto particular de la misma: la vida afectiva, la vida amorosa. Tengo muchos poemas dedicados a las mujeres. Esa es una zona que me interesa conocer y que me liga, por razones vitales y no sólo por lecturas, a Pavese. Las mujeres son nuestras iguales distintas, lo cual no deja de crear incertidumbre ...

J.F.: *¿Alguna vez escribe a partir de un proyecto?*

E.R.: No es lo más habitual. No obstante, en Doblando el codo, mi último libro, escribí una serie de poemas a partir de una serie de fotografías familiares (ese es precisamente el título de la sección). Una foto me llevó al proyecto y el proyecto me llevó a escribir en función de completarlo, al menos hasta cierto punto. Así que una secuencia exigió un poema y ese poema provocó otros.

J.F.: *Antes usó la palabra conocer ¿La poesía es para usted una forma de conocimiento?*

E.R.: Yo diría que toda la literatura es una forma de conocimiento. Por ese camino me interesó siempre leer y escribir. Aunque mi perspectiva tiende a lo sociológico y lo político, siempre reivindicé un margen importante de autonomía para los textos. Es decir, nunca pensar el texto como mera "traducción" de situaciones histórico-sociales. En un texto uno puede encontrar aspectos de un escritor que no están ni en su biografía, ni en la vida social y política de su época. Esa es, en mi opinión, la autonomía gnoseológica que tienen la poesía y la literatura en general.

J.F.: *¿Cómo se siente cuando escribe?*

E.R.: Esos días de escritura los vivo de manera muy especial. Son días distintos, giro alrededor de las palabras y las palabras condicionan mi estado de ánimo. Si puedo apresar lo que me ronda, me siento bien; si no, ando conflictuado. Para mí escribir es más una catarsis que una experiencia placentera.

ENTREVISTA

J.F.: *¿Cómo corrige lo que escribe?*

E.R.: Vuelvo a leer y veo qué palabras o qué versos enteros no son solidarios con el resto del poema, cuáles no encajan demasiado en el ritmo respiratorio de una lectura.

J.F.: *¿Hay una cierta arquitectura que considera como propia al escribir?*

E.R.: Sí, por eso te dije antes que me identifico con mis poemas escritos desde Algunas vidas, ciertos amores en adelante. Una arquitectura es un cierto ritmo y una cierta cadencia que uno siente como propios.

J.F.: *Usted siempre privilegió la música en su poesía. ¿Su música es automática o consciente?*

E.R.: Hay un poco de ambas cosas. Lo rítmico otorga, para mí, una continuidad interna al poema. Si la lectura no me revela esa continuidad, trato de hacerla presente, de que funcione sin que se note demasiado, salvo donde me interesa producir rupturas abruptas.

J.F.: *A través del tiempo habrá descubierto que tiene lectores ...*

E.R.: Sí y siempre me asombra que existan.

J.F.: *¿Qué noticia tiene de su poesía a través de sus lectores?*

E.R.: Tengo una buena experiencia con los lectores. Lo primero que suelo oír entre aquellos que no son frequentadores de poesía, es que me entienden. ¡La gente se extraña cuando entiende la poesía! Es un prejuicio: se piensa que la poesía es incomprendible o que está voluntariamente escrita para no ser comprendida.

da, aunque tal prejuicio sea resultado de cierta poesía que buscó como objetivo, la producción de poemas-objetos cerrados sobre sí mismos. Así que yo pertenezco a la zona de la "poesía-que-se-entiende".

J.F.: *¿Eso es bueno o es malo?*

E.R.: ¡Ah, no sé! Seguramente hará que algunos me lean y que otros me eviten.

J.F.: *¿Reescribe los poemas ajenos al leerlos?*

E.R.: Ahora no demasiado. Alguna vez lo hice y así empezó todo. Cuando tenía cinco o seis años, escuchaba por radio canciones (tangos y boleros, sobre todo) y yo les cambiaba la letra. A veces una palabra, a veces toda una parte, pero, de hecho, los hacía. Me acuerdo muy claramente de mí, caminando por la calle y practicando mentalmente ese trabajo. Fue hace mucho, ¿no?. Ahora no lo hago más, aunque siempre que uno lee reescribe en cierta forma lo leído y aún lo escuchado.

J.F.: *Por último, ¿para qué sirve la poesía?*

E.R.: Prefiero hablar de para qué me sirve la poesía, seguro porque todo un sector de Doblando el codo (1986) está dedicado, directa o transversalmente, a planteármelo. En "Antólogo", donde aludo a mis congéneres generacionales, sostengo que "la poesía es siempre quien lo ignora/ una maraña viciosa de palabras/ que circulan sin regla en todas direcciones". "Con una joven lectora" indaga hasta cierto punto las repercusiones inesperadas que puede provocar la palabra poética, sobre todo si está cargada, en los otros, principalmente en los (o las) más jóvenes. "Destino poético"

ENTREVISTA

afirma que la poesía "... es sólo una manera/ de quedarse parado alerta en el lenguaje/ que hicimos entre todos y no nos reconoce". Pero además que "yo, a pesar de todo, del lodo y la rapiña,/ me imagino en silencio ser poeta". Y esta alucinación o certidumbre ayuda -me ayuda- fundamentalmente a vivir, a seguir vivo la mayor parte del día.