

DOS POETAS PENQUISTAS: CARLOS COCIÑA Y TOMÁS HARRIS¹

NICOLÁS FOLCH MAASS²

¹ Estas entrevistas forma parte de un proyecto de investigación doctoral e incluye el testimonio y análisis de algunos de los poetas que publicaron durante la época de la dictadura. Se han resumido por exigencias formales los principales momentos de su palabra.

² Master Université Lyon 2. UFR Études ibériques et latino-américaines, laboratoire Criccal - Université Sorbonne Nouvelle, Paris III. E-mail: nashfolch@hotmail.com



CARLOS COCIÑA

Comencemos recordando a tu círculo más cercano. ¿Con quiénes te veías tú?

En los años setenta me veía mucho con Mario Milanca y Nicolás Miquea. Habíamos fundado unas revistas que se llamaban *Fuego Negro* y posteriormente la revista *Envés*. Después viene una que se llamaba *Punto Próximo* y otra más, *Posdata*. Ya con *Punto Próximo*, aparece gente más joven de la Universidad de Concepción, como Tomás Harris, Roberto Henríquez, Alexis Figueroa y Carlos Decap. Eran ellos los que hacían estas dos últimas revistas, en la que a veces colaboraba. El director del Instituto Chileno-Británico de Concepción, Jeremy Jacobson, empezó a generar encuentros. En uno de esos lleva a Lihn y tenemos una comida ¡Qué honorable! ¡Una comida en medio de la biblioteca del instituto! Lihn estaba muy exultante en ese momento; exultante en el sentido de un detonante cultural. Él hablaba, se reía un poco de la situación de los poetas llorones y cosas así, hablaba sobre la necesidad que teníamos de conocer autores, decía que Chile no era el centro del mundo y que en cierta manera lo que había que hacer era cavar un hoyo hasta China. Sin Internet ni nada, lo que él estaba diciendo es

que había que conectarse, conocer a otra gente, otras tradiciones, conocer otras escrituras. Ya estaba preocupado de lo oral como un elemento necesario para el desarrollo de la literatura. Lihn era un tremendo animador en el sentido profundo de provocar, en otros o en el auditorio, provocar la explosión intelectual. Otra de las veces en que lo encontré, Lihn estaba en una mesa de escritores y él dice algo como que los tiempos difíciles son los mejores para la escritura ¡Casi se lo comieron!

¿Y quiénes estaban ahí de los que no simpatizaron con su provocación?

¡Todo el P.C.! Pero había mucha gente más por supuesto. Mira, pasaba cotidianamente este tipo de reacciones: Si en esa época tú te encontrabas con un amigo y él te preguntaba “¿Cómo estás?” y tú respondías “Bien”, ¡te transformabas casi automáticamente en un adepto al régimen! Era complicado.

O sea que había una policía del pensamiento de ambos lados

¡Sin ninguna duda! Y Lihn entra desde una apertura del reconocimiento de tradiciones y del rompimiento de las tradiciones, de ir más allá de los íconos. Lihn era un monstruo, en un grado intocable.

¿Cuándo trabajaste con Parra en el título de tu libro Aguas servidas y la cercanía con él que eso suponía, no te atrajo enemistades?

Sí.

¿Había muchos grupos en el círculo literario?

Sí, muchos.

¿Y eran enemistades políticas o literarias?

Era más politizado. Claro que todos éramos animales literarios, y para usar el lenguaje de la época había un enemigo común que hacía que esas enemistades pasaran a segundo plano. Había otra posición, otra poesía que circulaba, yo diría que hasta el año '85, y que era por vías más clandestinas. Y la posición, por lo menos la mía, era que la poesía no tenía que estar en la clandestinidad. En la clandestinidad funcionaban otras cosas para mí. La escritura era una forma de estar y mi objetivo no era la resistencia pero sí constituir registros. Yo no quería la opción de estar escondido.

¿Y no había una mirada peyorativa a quienes optaban por publicar en la clandestinidad?

No, eran simplemente dos visiones. Recuerdo haber ido a la población La Victoria o a La Legua y haber leído en una sala vidriada poemas que estaban pegados a los vidrios con contenido político muy fuerte. Esos poemas estaban pegados ahí, escritos a mano o a máquina, y donde estaba montado eso, donde estaban pegados los poemas eran carátulas de discos de vinilo de música de rock pesado. Para mí eso es absolutamente significativo, porque no era Víctor Jara o grupos más relacionados con la contestación y el canto popular.

Aguas servidas reúne poemas que según la prensa tú escribiste entre el año 73 y el '80 ¿Esos poemas responden a una intención de unidad provocada?

Es que nunca he escrito poemas. Si hay que dar un nombre, yo he escrito libros. Mis libros responden a una intención, a una propuesta o a su búsqueda.

Floridor Pérez escribió una crítica a Aguas servidas en que precisamente dice que las fechas de tus textos no son casuales, porque te preocupa encontrar un lenguaje capaz de saltar la censura

Exactamente. Pero más que la censura, me preocupaba el hecho que el lenguaje que teníamos, que ya se había usado, no podía dar cuenta de lo que estaba pasando.

O sea que la censura no era tu preocupación

No. Lo que pensaba era que tenía que dar con un lenguaje apropiado, porque si yo ponía la palabra “dolor”, no tendría ningún significado por ser un cliché. Esa palabra funciona en una manifestación de masas; pero no funciona cuando tú te instalas frente al horror. Hay ahí un lenguaje que queda eliminado. En principio estoy dando cuenta de lo mismo, pero desde la posibilidad de hablar con palabras que generen la sensación que producen ciertas situaciones. Un lenguaje que actúe como un mapa. Pero no es la realidad, tomada como materia. En una parte lo digo por ahí: “Sin palabras, la realidad existe”. Ahora sí, surge una censura. Hay un momento en que todo escrito tiene que pasar por la censura. Diarios, documentos, todo. Nunca se logró controlar todo, pero ese era el decreto. Saco mi libro en noviembre de 1981 y voy a una distribuidora que es alternativa y ahí me

dicen que para que circule mi libro tiene que tener una autorización. Lo llevé a Santiago y averigüé que tenía que llevarlo al Ministerio del Interior. Y fui con mi libro, a dejarlo ¡Fui con una inconsciencia bastante grande de lo que significaba eso! La cosa es que pregunté y me dijeron que llamara en una semana más. Me dijeron que llamara el jueves y lo hice así todo los jueves porque comenzaron a tramitarme. Me empezaron a pasar de una oficina a otra e incluso, alguna vez, llegué a hablar por teléfono con la secretaria del ministro del Interior. Al cabo de seis o siete meses, me dijeron que el libro estaba aprobado. Tuve que ir a ese edificio y ahí iba con miedo, porque tenía que entrar donde estaba Pinochet, Merino y todos esos. ¡Era bastante más grave que entrar a una comisaría! La inseguridad era absoluta en ese minuto. Uno estaba absolutamente a merced del aparato represivo del Estado.

¿Tú escuchaste hablar de algún escritor a quien le haya pasado esto de irse preso por la censura?

No, con respecto a la censura no. Pero la cosa es que en ese edificio subí a un ascensor lleno de milicos con armas y en un séptimo piso, creo, un funcionario de civil me dice “tome, aquí tiene su libro aprobado. Ahí tiene su autorización en papel”, que todavía tengo guardado.

¿Y el hecho de contar con esa autorización no significaba para otros escritores que tu poesía era en realidad liviana, descomprometida con la historia o cosas por el estilo?

No, no. Puede haber significado algo, quizás... algo significaría. No, en mi caso no se sentía al menos esa mirada. Cuando no era autorizado, no se podía hacer nada, salvo si eras un Lafourcade, por ejemplo, que cuando le prohibieron su libro *El gran Taimado*, se podía hacer un escándalo. Pero si a mí me hubiesen prohibido *Agua Servidas*, hubiese tenido que quedarme callado.

¿Pero en qué sentido son actos de provocación los libros autorizados?

En esa época, si tú andabas con la revista *Hoy* bajo el brazo eras provocador. Entonces eso me reafirmaba la creencia de que había que aparecer. Después, el año '74, una de las grandes discusiones que tuvimos con Mario y con Nicolás Miquea era en torno a la pregunta: “¿Es posible escribir y publicar poesía con todo lo que estaba pasando?”

¿O sea que se estaban preguntando si no era un acto de inconsciencia el escribir poesía en ese entonces?

No, la pregunta era en el sentido de cómo hacer literatura frente al horror.

¿Y cuáles fueron las respuestas que se dieron?

La respuesta principal era que había que formar parte de un ser colectivo, de un ser social.

Era bastante colectivo el espíritu o el tenor de las ideas que en ese tiempo se expresaban.

Lo que era bastante notable, porque el '74, '75 y '76 se produce un partimiento de la sociedad impuesto. Todos eran entes aislados. Sin embargo, circula por otros medios, no necesariamente clandestinos, pero no oficiales, un mismo sentimiento. Cuando sale la revista *Manuscritos*, el año '75, fue un golpe tremendo desde la Universidad de Chile. Ahí sale lo que estaba haciendo Ronald Kay, Huneeus, el trabajo de Zurita, Guzmán, Jorge, Lihn y Parra. Cuando esa revista llegó a Concepción, comenzamos a leer y ahí nos dimos cuenta que había otros que están haciendo lo mismo que lo que estamos haciendo. O sea, en una sociedad con compartimientos individuales, los vínculos tienden a crearse precisamente porque tú estás mucho más atento a lo que está pasando al lado.

¿Pero cómo explicas tú eso de que sin saber lo que se está haciendo en otros lados, se genere más o menos lo mismo?

Primero: creo que el corte que se produce es tan brutal –los vínculos establecidos o el tramado de la sociedad desaparece– que uno se pone mucho más atento a mirar lo que está pasando. Segundo: tú estás mucho más consciente del material con el que estás trabajando. Yo no estoy trabajando con Arte, no estoy trabajando con Sociología, no; estoy trabajando con lenguaje. Lo mismo pasa con las artes visuales de la época. Cuando los vínculos sociales se rompen, te haces mucho más consciente, para generar vínculos, del soporte que estás usando para manifestarte. Piensa tú, por ejemplo, que Kay se va a la fotografía de los selknam (onas). ¿Por qué se va ahí? Porque está buscando cuál es el soporte para transmitir sus imágenes y lo encuentra, por ejemplo, en los pueblos aborígenes u originales. Él es uno de los primeros en hacer esto. Ahí él hace algo que antes solo estaba planteado desde la etnografía. Zurita hace lo propio y Lihn se va más a lo oral ¿Por

qué?, lo mismo. Lo que se está buscando es “¿Cuál es la marca? ¿Con qué trabajo? ¿Cómo respondo?”. Porque el lenguaje ya sabido deja de responder a lo que está pasando, o a lo que *queremos* decir, porque es una cosa muy colectiva. El libro de Gonzalo Muñoz se titula *Exit* ¡Una palabra en inglés! En el caso de las mujeres es notable en los 80: la Elvira Hernández que escribe *La Bandera de Chile* ¡La recuperación de los símbolos que habían sido coartados desde el horror! Eugenia Brito, Diamela Eltit con *Lumpérica*, la plaza pública de noche, el margen; pero no el margen por el margen, sino el margen de cada uno que está viviendo esa situación.

Sería interesante saber si tú viviste una decepción frente a lo que el gobierno de Allende proponía, entre otras cosas, en el ámbito de la cultura ¿Hubo cambios perceptibles en el círculo literario durante la U.P.?

No hay duda de que había un aparato político que también ejercía una censura y esto era tan fuerte que uno mismo se censuraba. Ahí tienes tú el caso de la Mistral. Se la asociaba a la Democracia Cristiana. Pero esto ha sido así desde hace mucho tiempo. Piensa tú que Andrés Bello representaba a un sector político, Bilbao a otro, Lastarria, etc. Lo que pasó, es que del año '38 en adelante, el rector de la vida intelectual chilena es el Partido Comunista, con todo lo que ello significa y esto hasta el año 1973. Y todavía quedan retazos de eso. No sé si siempre lo ha sido, pero el Arte está vinculado con las esferas de poder.

En literatura a veces se observa grupos emergentes que llegan con un afán rupturista. Al menos en Chile esto se ve bastante ¿Este afán rupturista se podría explicar porque se ha instalado una especie de tradición rupturista?

Sí, lo tengo claro. Por ejemplo, una de las críticas que a veces se hace sobre el pensamiento que se produce a principios del siglo XX, cuando aparece Darío, luego en el caso específico chileno con Huidobro, Neruda, De Rokha, Humberto Díaz-Casanueva, Rosamel del Valle, es la aparición de unos egos tremendamente desmesurados. Frente a la dominación de la clase política que había emergido después de la revolución de 1891, frente a la clase política que Europa tiene en ese momento, frente a todo eso que también son cánones feroces, la única posibilidad de decir algo es erigiéndote como un vate. Y esto tiene un correlato después del 73, cuando la Iglesia católica dice con mucha soberbia, sacándolo del ámbito religioso, “somos la voz de los sin voz”. En ese minuto, la única posibilidad era plantearte desde “Yo represento a...”. Para no negociar y defender lo mío tengo que plantearme

—en ese sentido se forma una elite— desde una postura de “autoridad”, más fuerte que la autoridad. Piensa en Vallejo, piensa en Whitman... viene por ahí la cosa, cuando dice “Yo soy la voz”. Ahora nadie puede decir eso, al menos nadie lo ha hecho.

La oposición al discurso de Pinochet, que era una época de posiciones extremas, quizás un poco como lo que plantea Bourdieu, sirvió para sublimar el espíritu de rebelión social.

Para entender los 80 insisto que el origen está en torno a los 70. Mira, 1959: la revolución cubana —muchachos llevan a cabo una lucha armada por sus ideales; 1967: “El Mercurio miente”; 1968: mayo en México; en Chile está “la revolución en libertad” de Frei y la reforma agraria que sigue después con Allende. Los Beatles y Los Rolling Stones son antípodas de Fidel Castro, de Violeta Parra —no sé si tanto—, pero de algún modo se siente que pertenecen a la misma sociedad. No representan compartimientos que están desconectados de los otros, sino que representan compartimientos abiertos, compartimientos que son puras ventanas.

¿Durante la dictadura no se percibía un reflejo de la época con la historia de Chile? ¿No se asumía una parte de la violencia como, por llamarla de algún modo, parte de una herencia histórica?

Mi percepción es que esa época no es un paréntesis. No es un paréntesis, no. Es parte de mí, como es parte de la comunidad de Chile. Lo que hay ahí, a mi entender, es un reflejo de la sociedad; pero un reflejo exacerbado. Eso, me parece, no disminuye el estado de emergencia vivido. Pero a mis 22 años, eso de “Chile, país de larga tradición democrática” ya no lo creía. Por un dato simple: El año ’57, cuando se produce la huelga de las micros, recuerdo que vi en fotos las protestas que reprime Ibáñez. Eso me hace entender que la represión no ocurre a partir del 73. La historia de Chile está llena de movimientos militares ¡Antes de que la derecha invocara a Portales, invocó a Balmaceda! ¡Lo de Ranquil, durante la República Socialista! Y aparece Pinochet como un monstruo... ¡Pero si no era, ni es, un extraterrestre!

¿Crees que el trabajo de la crítica ha mal interpretado a la poesía escrita durante la dictadura?

Yo creo que hay demasiada crítica sociológica.

Pero muy segmentada

Pero muy segmentada. Por ejemplo, se mantienen ciertos hitos que vienen de antes, como por ejemplo esto de los grandes egos, esto de querer saber quién es el primero, quién es el más grande. Esta es una visión que se refiere al arte en general. La sociedad no es piramidal, puede ser en términos de conceptos, pero cómo se mueve no es piramidal. No, no está el más grande, esa visión de *record Guinness*, que si bien es cierto te puede dar una visión. La realidad es múltiple.

¿Y no crees que hay continuidad en los grupos de poder?

Hay continuidad; pero las formas sociales o la forma de vivir la vida, si bien es cierto están sometidas a eso, fluyen de distinta manera. Mi vínculo con la gente que está escribiendo en este minuto no tiene que ver con la generación, sino con puntos de interés. Todo trabajo en Arte está condicionado. Uno está condicionado por la situación histórica, social que uno vive. Sin embargo, la forma de insertarse en ese contexto es desestructurante. A propósito de la escritura: Cuando escribo, me pongo ciertas condicionantes, ciertos límites, porque mi única posibilidad de romper ciertos límites es tenerlos, si no es el delirio.

¿Entonces tú no estás en el delirio?

¡No, para nada! El límite como una forma de descubrir nuevas cosas, como un proceso de maravillarse, por ejemplo, ante los sonetos que rechazaba como un formalismo absoluto. Cuando leo a Góngora, por ejemplo, con sus poemas que expresan la libertad casi absoluta de la percepción sometida a los límites, es porque él logra que los límites sean la posibilidad de expandirse. Entonces los límites tienen que ver con posicionarse desde la libertad.

¿De ahí parte tu poesía?

No lo sé; me has hecho hablar nada más.

La oralidad es como un destriparse.

Pero la piel tiene que contener las tripas, si no es el delirio de la muerte.



TOMÁS HARRIS

Tú saliste de la Universidad de Concepción, que ya tenía toda una historia de formación de poetas.

Claro. En la Universidad de Concepción, por la década de 1960, se editaba la revista *Arúspice*, en la que publicaron los más importantes poetas de la generación de los 60: Gonzalo Millán, Jaime Quezada, Floridor Pérez, entre otros. Posteriormente, después del golpe de Estado de 1973, a pesar de la contingencia, ahí se crea la revista *Envés*. Posterior a la revista *Fuego Negro*, que fue un puro número y que cambió su nombre de connotación rokhiana a la digamos estructuralista *Envés*. Ahí trabajaron Carlos Cociña, Mario Milanca, Javier Campos, Nicolás Miquea y otros más. La línea editorial fue, como te dije, un tanto ensimismada, metaliteraria, distanciada del contexto sociopolítico. Bueno, también había ahí una suerte de “estrategia”.

¿Habías asistido a los encuentros de poesía que había organizado Gonzalo Rojas?

No, en ese tiempo yo aún estaba en el liceo. Entré a la universidad el año

1975, ya en los tiempos de la dictadura, digamos cuando la cultura no era prioridad, sino más bien amenaza, incomodidad, una pulga persistente para el régimen. La universidad había, por esos años, perdido su papel de irradiadora de cultura.

¿Pero como oyente simpatizante?

No, la verdad es que aún no conocía a algunos amigos un poco mayores que yo y que ya estaban en la universidad. Mis urgencias a esa edad eran más bien la mariguana, el sexo fugaz, la música (el rock) y el pool. Unos años después conocí a Carlos Fuentes, poeta, estudiante de español, artesano y titiritero, un gran tipo, un gran amigo. Con él llegué a otras lecturas, como la poesía de Octavio Paz y esas novelas también iniciáticas como *La condición humana* de Malraux y *La peste* de Camus. A él lo mataron los milicos el año 1974, y no es muy conocido como poeta porque murió a los 24 años; aún no había dado a conocer sus versos en revistas ni en lecturas.

Creo que lo nombran por ahí en algunas memorias

Mario Milanca lo nombra en un poema de su libro *El asco y otras perspectivas*. Carlos Fuentes y otros amigos se juntaban a leer poesía y, bueno, yo me sumaba. Eran lecturas privadas, en casa. Yo era un poco menor que ellos e iba más bien para tomar copete, fumar pitos y sumarme a las conversas patafísicas propias de la edad. Posteriormente, para la gente de mi generación que estudiaba en la universidad, los encuentros que organizó Gonzalo Rojas y la misma vanguardia política de Concepción, el MIR, se transformaron en una especie de quiste: la nostalgia que se había enraizado en la ciudad después del golpe. Costó mucho en la universidad zafarse de esa nostalgia y comenzar a construir un presente, si bien en aquella mala hora, un presente que nos hablara desde el tiempo que vivíamos, para enfrentarlo, comprenderlo, encararlo. Nuestros hermanos mayores, o primos mayores o como quieran llamarlos, incluso algunos profesores de ellos, estaban todos en el exilio como te decía, Waldo Rojas, Oscar Hahn, Gonzalo Millán. No hubo diálogo, ni siquiera textual, porque sus libros no llegaban a Chile tampoco. Había algunos libros, claro, algunos primeros o segundos libros –todos excelentes como *Relación personal* de Millán, *Esta rosa negra* de Oscar Hahn y también sí los textos de Enrique Lihn– que nunca salió del “horroroso Chile”.

O sea que el diálogo era otro desaparecido

Claro, tu expresión es muy pertinente: el diálogo fue como otro desaparecido más, digo el diálogo con la generación precedente. Hubo poetas que se quedaron en Chile, con los cuales nos hicimos amigos años después, como Jaime Quezada y Floridor Pérez, conversaciones muy necesarias e iluminadoras, que se agradecen, pero no era suficiente.

¿La influencia de los profesores universitarios era grande?

Claro, es que las lecturas eran dirigidas por ellos e igualmente había un sesgo ideológico evidente. Pero también hubo lo que podríamos llamar las “Cátedras paralelas” como la novela que publicó por los años 80 el profesor Andrés Gallardo, ahora también un apreciado amigo: es decir, los profesores de la Universidad de Concepción nos apoyaron –e “iluminaron” bastante– en nuestra práctica poética: acá no puedo dejar de mencionar a Mario Rodríguez, Marta Contreras, Mauricio Ostria, Gilberto Triviños y a Roberto Hozven. La Universidad de Concepción, durante los años ochenta, era un lugar donde había que tener cuidado, por los soplones y las mismas “autoridades” de la época –Von Plessing, Guillermo Clericus, que era milico, ambos rectores designados, fascistas de lo peor con sus adláteres. Incluso algunos vivían en franca paranoia ante la intervención militar de los campus.

Había muchos grupos en aquella época ¿No se manifestaron antagonismos entre ustedes?

Absolutamente. Mira, yo te diría que es un mito eso de que durante la dictadura no hubo antagonismos ¡Los peores antagonismos que me ha tocado ver! Borrarnos –en nuestra escritura y valoración– los antagonismos poéticos/políticos: De Rokha, Huidobro y Neruda. Pero pasamos después a otros antagonismos, antagonismos poéticos, como el de La Mandrágora –surrealistas a destiempo– con los del realismo duro de Nicomedes Guzmán. Pero para mi gusto el antagonismo viene de nuevo con Lihn y Teillier. Lihn, que era una poesía más urbana, del discurso, y Teillier, que era la poesía llamada lárca. Creo que ese antagonismo es absurdo, dado que ambas posturas poéticas eran pertinentes en la época en que se manifestaron.

Qué extraño que justamente en los 80 esa solidaridad desapareciera.

Claro. Bueno, fue algo muy paradójico; ahora también se da entre las nue-

vas generaciones a partir de los 90; el asunto está mucho más atomizado. En los 80 no hay que olvidar que aparece también el discurso de la mujer. Curiosamente, Elvira Hernández, Carmen Berenguer, Eugenia Brito, Teresa Calderón, Verónica Zondek son excluidas a las peticiones que Raúl Zurita hizo en su suerte de “manifiesto” *Literatura, lenguaje y sociedad*. Texto, para mi gusto, muy arbitrario, con un mínimo sentido de pertinencia teórica, algo demasiado romántico e individual. Era una cosa muy rara, muy rara.

¿Había censura?

Probablemente. Pero venía de ambos lados. Hubo un encuentro en la SECH, el año 1984, donde el ambiente estaba totalmente dividido por las propuestas de Raúl Zurita. Quién lo recusó, y con razón, fue Eduardo Llanos. Claro, había otros que estaban más allá de esta pugna. Pero de que fue así, fue.

¿Y tú, como te posicionabas en medio de todo eso?

No, yo venía bajando de mi nave espacial, jaja. No, yo estaba pendiente a lo de Zurita, porque era una propuesta nueva. Si lo que él proponía era mirar no tanto a la lírica, sino a la narrativa que nos quedaba. La propuesta era que ahora había que buscar en la narrativa lo que había de poesía, como lo que decía Carlos Fuentes con respecto a que el *Boom* había agotado a la novela y que había que ir a buscar en la poesía las nuevas formas. O sea, lo de Zurita es a la inversa. Lo que se proponía era re-significar; yo creo que siempre él lo ha hecho, con Neruda por ejemplo, del *Canto General* y también esta idea de lograr un gran proyecto poemático. Publicar libros grandes era, es, su meta, su proyecto. Incluso hay un gesto en esta pugna que tenía Eduardo Llanos con Zurita. Llanos tenía ya un libro que se llamaba *Contradiccionario*, que es un libro “pequeño” en tanto estructura y Zurita ya tenía *Anteparaíso* que es un libro “grueso” y Zurita le dijo: “Mira, si pongo acá una balanza y pongo tu *Contradiccionario* y al lado mi *Anteparaíso* ¿Para donde se inclina la balanza?”. Claro que ahí estamos hablando del grosor del libro. Lo paradójico es que nunca antes los poetas se habían agarrado tanto de las mechas, cuando el contexto daba para justamente lo contrario, había que unir las voces contra la dictadura, fuera de la “retórica” o la “poética” que fuera. Ahora, en una sociedad neoliberal, yo lo encuentro hasta razonable, pero también lamentable. Porque, hoy por más que el tipo esté metido en el campo de las humanidades, está siempre pendiente del público, no se le puede olvidar.

O sea, olvidar eso equivaldría a un suicidio.

Es que ya como que está metido en el ADN. Claro que hay excepciones. Hay un giro, tanto epistemológico como también emocional continental.

¿Y el cambio epistemológico cómo se da?

Bueno, cuando hay un cambio en los conceptos y en las percepciones de la sociedad en su totalidad y empiezan a aparecer otros discursos, cada vez más fragmentarios, que fragmentan además a los grupos. Ahora, aparecen otras manifestaciones, como la poesía mapudungún, la poesía gay –yo la llamaría más bien neobarrosa, siguiendo la concepción poética del notable poeta argentino Néstor Perlongher– en el caso de Chile, tal vez un poema de Pedro Lemebel y sus crónicas, de una escritura notablemente poética y la poesía de Francisco Casas. Y quizá otros poetas más jóvenes, como Diego Ramírez y Pablo Paredes. También otros poetas jóvenes como Felipe Cussen, que indagan en la poesía como cruce entre el discurso “tradicional”, la música electrónica y algo muy cercano a la “poesía concreta” brasilera, que, para Octavio Paz, es la única aportación literaria realmente “original” de Latinoamérica. Nada nuevo bajo el sol, quizá lo más notable sea el cruce entre la poesía mapuche y las poblaciones marginales de Santiago.

¿Antes de la Universidad de Concepción no escribías?

No. Yo venía de La Serena y llegué a un colegio de Concepción que era de los masones. Hasta que me echaron porque no...

¿No le agradaste a la logia? Jaja

Jajaja... Me rebelé. La rebelión necesaria para crecer desde la adolescencia al mundo.

Tuviste una educación violenta.

Sí. Los curas barnabitas eran heavy.

Eso se vuelve como un tópico común casi en la educación de muchos poetas en Chile.

Bueno, esta educación en particular, que eran curas italianos, era muy represiva. Nos formaban en filas y había que guardar una cierta distancia con tus otros compañeros, entonces tenías que empujar con tu brazo y si

te desequilibrabas, te llevaban a rectoría y el mismo rector te golpeaba con una varilla ¡Cosas que si ocurrieran ahora, te llevarían preso! Pienso que la forma ideal para la educación es el liceo público y mixto, porque hay una mixtura mucho más normal. Yo estuve en el liceo mixto de La Victoria dos años, uno antes y otro después del Golpe de Estado.

O sea que percibiste el cambio en la educación.

No, no lo percibí; sino que lo viví. Hacían redadas en las cercanías de la universidad o de los liceos y a los que tenían pelo largo, se lo cortaban. Adentro del mismo liceo. Yo hice clases en Hualqui, un pueblo del sur. Nadie quería ir a Hualqui, porque estabas aislado. La gente del medio de los profesores era bastante cobarde.

¿Qué leías en aquellos años? ¿Autores chilenos, extranjeros?

La poesía chilena yo la tenía adquirida por una especie de obligación genética. Ya sea desde adentro o desde afuera, uno se instala en la tradición o en un diálogo, mejor dicho, con la tradición. Autores extranjeros sí, muchos: Borges, si es que es extranjero, Ginsberg, Rimbaud, Baudelaire, Genet, Durrel, y un largo etcétera.

¿Pero para ti era una necesidad?

Sí, yo lo sentía como una necesidad leer poesía chilena. Yo no podía por ejemplo no leer a Lihn, Arteche que era un poeta que me gustaba mucho, o Teillier, Turkeltaub, Millán, Huidobro, Maquieira, Alfonso Calderón, y para qué seguir casi una lista interminable... porque lo otro, no leerlos, sería caer en una suerte de ingenuidad que no produce nada. Yo los veía como una suerte de ejercicio que para mí era necesario, esto de conocer lo que ya estaba. Pero, esto de lo que te hablo, ahora es mucho más complicado, porque hay tanto poeta que es difícil seguirle el ritmo, o el ritmo uno lo pierde. A lo sumo cuando hago de jurado en algún concurso o alguien me dice “léete este poema o a este poeta”. Claro que hay lecturas formativas que uno tiene, como eran los beatniks, la nueva novela latinoamericana...

¿Vallejo?

Bueno sí, pero es que Vallejo es intratable. El problema de la poesía de Vallejo es que hay que leerla pero no tratar de entenderla porque es una poesía demasiado poderosa ¡Leer a Vallejo después de leer a Parra es imposible!

Leer a Vallejo es como leer una oración.

Es como leer a Mallarmé después de Parra, es lo mismo

Vallejo es más como Rimbaud, o sea, es un poeta que está presente, ahí, en el camino, pero no puedes tratarlo porque es muy potente, entonces es como que no lo lees justo. Ahora, no sé, yo creo que los más valiosos de los poetas de mi generación, los que lograron un giro son Bertoni; también me gusta mucho Diego Maquieira; Paulo de Jolly, que es un poquito más desconocido porque tiene una poesía un poquito más extraña pero funciona con esto de juntar la modernidad con la poesía del Siglo de Oro, una cosa bastante extraña; y Carlos Cociña.

¿Y cuando estabas escribiendo, frente a la hoja en blanco, durante la dictadura, te molestaba la censura, la sentías al momento de escribir? ¿Quizás había una autocensura al momento de seleccionar para publicar?

Hubo ciertamente algo que ahora los jóvenes no captan. Mira, Lihn dijo algo que en esa época molestó mucho. No es exacto pero es algo así como que las dictaduras favorecían a la poesía. Y dijo otra cosa grave, que era algo como que los regímenes autoritarios producen las mejores generaciones. Y yo pensaba que eso era así y que en el autoritarismo había que buscar las mejores imágenes. Digamos que con esas “mejores imágenes” lo que yo pensaba era producir una suerte de lenguaje diagonal, con la que se podía escribir una obra. No por miedo a la censura, sino porque no me interesaba sacar un poemario con un discurso político, ¿para qué? No vale la pena. El discurso político es otro. El discurso político efectivo no es el de la poesía.

¿Y antes del golpe de Estado tú sentiste algún tipo de censura ideológica?

Yo sé que existió censura, pero yo no la viví personalmente; más bien fui testigo de una censura, porque yo no participaba como poeta hasta antes del Golpe. Yo era cachorro. Pero esa censura yo la viví después, a la inversa. El año 1998 quizás fue, en una ciudad alemana o más bien un pueblo chico que está cerca de Múnich, hubo un encuentro de poesía y de narradores. Curiosamente fueron los alemanes los que nos pedían a nosotros, escritores sudacas chilenos, un discurso ideológico “quilapayunesco”.

Una especie de manifiesto.

No, más aún, era un sermón alemán. Ahí se exponía lo que ellos esperaban

encontrar. Entonces bueno, dije, esto es lo que ustedes quieren, pero nosotros no tenemos por qué tener este tipo de discurso. ¡Ellos lo que querían era una especie de García Márquez con lo real maravilloso! ¡Si la poesía es otra cosa! Nosotros teníamos otro discurso y no les gustó, como no les gustó que bajáramos del avión sin ponchos ni charangos.

Quisiera que me contaras si durante la dictadura la censura era directa o tenía formas más ambiguas o sinuosas.

En parte era sinuosa; en parte era directa. La censura requiere una cierta inteligencia, lamentablemente.

Estás contradiciendo lo que dijo Lihn, sobre que la censura en Chile era llevada por sujetos muy tontos.

Es que si era así, ¿por qué Lihn dijo lo que dijo, en el sentido que él afirmaba que era ahora, durante la dictadura, que había que escribir una literatura mucho más protagonista de su destino, si sus censores son tontos? Yo diría que no. Los censores, con un aparato de represión tan importante, hacen que tú produzcas otras metáforas para burlar la censura, eso es evidente. Recuerdo un caso con la revista *Apsi*. No recuerdo qué año, la revista publicó ciertas fotografías que no le gustaron y la censuraron. La revista sacó entonces otro número sin las fotos censuradas, pero dejó el cuadro vacío con su leyenda en el lugar de cada foto. El gesto de vuelta fue mucho más inteligente que la censura, porque produjo una aterrizada en la época.

¿Estarías de acuerdo con el término de “apagón cultural” con el que se designa a los años ochenta en términos de cultura?

No. Apagón del alumbrado eléctrico, del que, ahora, puedo reconocer que con algunos amigos que no nombraré tiramos cadenas a los cables... pero era lo mínimo que uno podía hacer contra esos conchadesumadres de los milicos..., y creo que, si hubo apagón cultural por parte de la dictadura, hubo una reacción muy fuerte por parte de los poetas: iluminamos la noche de la dictadura con versos...

