

## ENTREVISTA A MIGUEL ARTECHE

por Juan Villegas

Universidad de California

MA: Al final de *Fillo de Rucamanqui* —y esto no lo ha visto la crítica chilena— se muestra que el Fillo es hijo de un extraterrestre. Muere, y lo vienen a recoger...<sup>1</sup>

JV: La bola de fuego es característica de la literatura de ciencia-ficción.

MA: Bola de fuego, o mejor, círculo de fuego, pues como círculo aparece. Pero esto está planteado de manera tangencial. Sin embargo, es evidente. El personaje es una mezcla de Adán y San Francisco. El relato se apoyó en algo real. Fui invitado a pasar una semana a la hacienda Rucamanqui, es decir, donde se desarrolla la acción del relato. Es una región bellísima. Me contaron la leyenda de un niño que apareció en la hacienda, de improviso. ¿Te acuerdas del personaje de *El libro de las tierras vírgenes*, de Kipling? Una especie de Mowli. No se sabía de donde venía. Semisalvaje, fue criado por los campesinos del lugar. Sobre esa leyenda, o sobre esa realidad, imaginé: imaginé los animales que acompañan al Fillo durante su periplo. Porque ahora comprendo, luego de leer tu libro...<sup>2</sup>

JV: Sí, el motivo del viaje y la búsqueda del padre.

MA: Justamente. Los utilicé como una necesidad interior. No me lo planteé como necesidad estética. No conocí a mi padre. Murió cuando yo tenía cuatro años, que es como no tenerlo. Siempre lo necesité. He tenido un vacío en la imagen paterna, y es una constante de muchos de mis poemas<sup>3</sup>. El motivo del viaje está metido en muchos de mis poemas.

<sup>1</sup>Esta entrevista se llevó a cabo en la casa de Miguel Arteché en diciembre de 1977. Los temas seleccionados se refieren tanto a la producción del autor como a problemas de historia de la poesía chilena. El primer tópico se basa en el cuento "Fillo de Rucamanqui", incluido en *Mapas del otro mundo*. Ediciones Aconcagua, Santiago, 1977.

<sup>2</sup>Se refiere a *La estructura mítica del héroe*, Edit. Planeta, Barcelona, 1973.

<sup>3</sup>Sobre la vida de Arteché, véase su especie de autobiografía *Miguel Arteché*, de la serie *Quién es quién* (Nascimento, 1977), auspiciada por Oreste Plath y la Agrupación Amigos del Libro.

JV: El protector. El encuentro con el personaje bueno. El que guía a Pensógenes.

MA: Claro. Desde los siete años he sido un lector de este tipo de relatos. Pero sólo afloran cuando algo muy profundo me impulsa a revelarlos. Una presión interior rompe la válvula. . .

JV: Por ejemplo, imágenes que parecen sacadas de un libro de ciencia-ficción como *Chariot of the Gods*.

MA: Es un tópico en la literatura de ciencia-ficción. El desembarco de supuestos habitantes extraterrestres. El disco volador; la imagen de Dios. El círculo es un símbolo de la Divinidad. En *Fillo* dos hombres bajan de un círculo de fuego —el disco—, y se lo llevan.

JV: Entonces, tu poema *El ojo* lo escribiste hacia 1962<sup>4</sup>.

MA: Espera un momento. *El ojo* está incluido en *Destierros y tinieblas*. Este libro apareció en 1964. Pienso que puedo haberlo escrito —*El ojo*— hacia 1960. Ahora bien, ¿por qué lo escribí? Hay una relación ojo-Dios. Hay ciertos versos que se acercan a textos apocalípticos: el profeta Isaías. En un verso se habla de *la navaja alquilada de Dios*, que es un versículo tomado de Isaías. Pero, ¿por qué escribí ese poema? ¿Qué es ese poema? Parece —pero esto puede ser puramente una explicación racional, y no sé hasta dónde sea válida—; parece que Dios está destruyendo un mundo que no es perfecto o un mundo donde los hombres no son perfectos. No sé. Ese poema tiene mucho de esa calidad eruptiva con que suelo escribir. Nunca escribo en frío. Es cierto que me preparo mucho para escribir, que estoy constantemente experimentando. Pero escribir en una línea apocalíptica, no sé: se trata de un impulso irresistible. Es increíble, pero esta calidad —lo apocalíptico— ha sido señalada escasamente por la crítica chilena. Creo que sólo se han referido a ella Hugo Montes y Alfonso Calderón<sup>5</sup>. Me refiero a que se dieran cuenta del arranque apocalíptico de mi poesía: no al tema exterior, que eso, sí, es evidente, porque está muy claro en algunos títulos. Por ejemplo, las *Invocaciones a Nuestra Señora del Apocalipsis*.

<sup>4</sup>Sobre este poema hemos escrito un largo ensayo, "La visión apocalíptica en la poesía de Miguel Arteche", por aparecer en *Cuadernos Hispanoamericanos*.

<sup>5</sup>Ver Hugo Montes, "Miguel Arteche", *Ensayos estilísticos*, Gredos, Madrid, 1975, pp. 154-167, y del mismo autor "Miguel Arteche", *Lírica chilena de hoy*, Zig-Zag, Santiago, 1970. El ensayo de Calderón, "Notas sobre la poesía de Miguel Arteche". Apareció en *Mensaje*, N° 56 (enero-febrero, 1967).

JV: Yo lo califico de apocalíptico en el sentido de prohibición y anuncio de desgracia que se avecina.

MA: Eso es. Y está no sólo en ese poema, sino en otros del mismo libro. Sobre todo, en la primera parte.

JV: A mí me pareció un poema precioso, relativamente difícil, pero muy interesante. Es excelente.

MA: Es curioso que tú digas *relativamente difícil*, porque si partes de la estructura formal del poema, éste está escrito en alejandrinos rimados. Una forma muy tradicional: cuartetos alejandrinos rimados...

JV: Y con rima consonante.

MA: Así es. Pero vuelvo a eso de *relativamente difícil*. Tú puedes dar una forma muy tradicional, y sin embargo el poema no resulta fácil. O es, como tú dices, "relativamente difícil". En mis sonetos, por ejemplo, algo de eso ocurre.

JV: Creo que la dificultad surge del segundo nivel de que tú hablas: el plano mítico. ¿Cómo se gestó *El agua*?<sup>6</sup>

MA: Sobre eso escribí en la *Antología de poesía chilena*, de Calderón. Alfonso me pidió que escribiera sobre la génesis de ese poema. Yo vivía en el barrio Vitacura. Una noche de lluvia. De lluvia muy fuerte. Desperté. No a medianoche exactamente, pero sí con una sensación de que me encontraba al filo de la medianoche. A mano derecha, la ventana de nuestro dormitorio. Mi mujer dormía a mi lado. Me levanté como sonámbulo o en eso que llaman duermevela. Abrí la ventana. La lluvia caía con fuerza. Y en ese momento vi, sentí la sensación de que me encontraba en un barco y que ese barco navegaba en el espacio. Fui, entonces, al escritorio, semidormido, y allí escribí el poema de un tirón. Quité, más tarde, muy poco: casi nada. Fue una experiencia muy extraña. Y tú verás que, además, es un poema de una estructura muy simple. Eneasílabos asonantados, salvo dos o tres versos.

JV: ¿Cómo interpretas tu propio poema?

MA: No sé. Se han dado sobre él más de diez interpretaciones.

JV: Sí. Uno mira el poema, este poema, y cuando tú lo describes todo tiene un sentido muy claro. Pero sucede que, al mismo tiempo, hay otro nivel donde el poema tiene un carácter más significativo.

MA: Te hablé del proceso de gestación. Pero nunca he dado una interpretación de *El agua*. Ahora, sí. No sé si es válida. *Agua*, tú sabes,

<sup>6</sup>Sobre este poema véanse los ensayos de Montes y Calderón antes citado y mi ensayo "Las aguas y el tiempo en un poema de Miguel Arteché", por aparecer en *Interpretación de Textos Literarios* (Sacramento, volumen de enero de 1979).

el elemento *agua*, puede ser el líquido amniótico. El barco, la madre. El *yo*, el feto en el claustro materno. No me convence...

JV: Estoy de acuerdo. A mí tampoco.

MA: Es, creo, la menos válida de las interpretaciones. Pero no me negarás que raro es eso de que "la casa caminaba"...

JV: No dices "la casa caminaba". Dices "la casa navegaba". Dices "el barco caminaba", cuando identificas casa-barco.

MA: Casa y barco. Se pasa de casa a barco, pero es un barco que camina. ¿Conoces algún barco que camine? La madre sí puede caminar, la madre-barco, y el niño está en el vientre materno rodeado por el líquido amniótico. Bueno: todo esto es muy visceral...

JV: Volviendo a *El ojo*. ¿Cómo lo interpretas? ¿Qué es el *ojo candente*? Esta imagen del ojo candente, ¿es una imagen bíblica o es una imagen prestada?

MA: Es mía. Surgió en el mismo momento de la gestación del poema. Y la de Isaías se me cruzó en el poema. Después comprobé que era de Isaías. Surgió de mi inconsciente. No fue introducida fríamente.

JV: Hablando con criterios tradicionales, ¿por qué ves el *ojo candente* —que es Dios— como amenazante y destructor? Es una imagen bíblica, también, en el fondo. Dios-Jehová, que es bondadoso y amable al mismo tiempo. No es el Dios del Nuevo Testamento. ¿Hasta qué punto esa imagen del diluvio que hay en el poema es de tu origen angelino?

MA: De allí viene, sin duda. De la lluvia que cae en Los Angeles. En Los Angeles llueve mil o mil 200 milímetros al año. En cambio, en Santiago, alrededor de 360. Como promedios. La imagen de la lluvia me ha rodeado permanentemente, como ha rodeado a otros poetas que vivieron o nacieron en el sur. Es de mi infancia. Siempre me hace falta la lluvia, ver llover.

JV: ¿Crees que tienes discípulos en Chile, gente que sigue tu modo de hacer poesía?

MA: Es una pregunta difícil de contestar. En parte, sí. Pero puedo equivocarme. Yo no hablaría de discípulos, que sí los he tenido cuando dirigí talleres literarios. Influencias, tal vez, en otros...

JV: ¿Qué poetas?

MA: Por ejemplo, Alfonso Calderón, pero el Calderón de sus primeros libros. No el poeta maduro de *Isla de los bienaventurados*, que acaba de publicar *Nascimento*. Hay en esos primeros libros un poema que se acerca muchísimo a *El agua*, y está compuesto, desde luego, después de él. Y en su *Isla* también hay algo de mi poesía, pero sólo en la estructura, en cierta nostalgia. Pero me puedo equivocar en lo que te digo. Hay ciertos toques. En Rosa Cruchaga, que sí

fue discípula mía, hay también influencia de mi poesía. También en Oscar Hahn (no sé si lo reconozca): pienso en ese poema sobre los carniceros. Es el modo de “dejarse caer”, y también lo apocalíptico. Mira ese poema: *Visión de Hiroshima*: está en mi línea.

JV: ¿Cuál crees que es tu aporte a la poesía chilena?

MA: ¡Qué pregunta! Es muy difícil contestarla. Tendría que mirarme con perspectiva de cien años. ¿Y cómo? No, no tengo perspectiva para juzgarme y juzgar lo que tú me pides.

JV: Le hice la misma pregunta a Enrique Lihn, y me dijo una respuesta bastante interesante. Dijo él, por ejemplo, que trajo a la poesía chilena una conciencia del crear poético. Dicho en términos resumidos lo que él me expresó. Hay un yo poético muy irónico de sí mismo.

MA: Voy a intentar darte lo que me pides, y me retracto. Creo que he dado una dimensión religiosa del mundo a nuestra poesía. He traído, creo, una lección de oficio, de quehacer poético, a ella, en el sentido de que la poesía es, en primer lugar, un arte, y que no se la puede escribir bien sin que se domine ese arte. No es nada nuevo, pero sí lo es en la poesía chilena, dicho en términos generales, donde se ha abusado de la palabra, donde no ha existido conciencia de lo que es ella. Y sin palabra *conocida* no hay poesía. En tercer lugar, la conciencia de que un poema *es* en la medida en que se lo despoja de cosas innecesarias. Lo difícil, al escribir un poema, y luego de escribirlo, es saber lo que sobra: lo importante no es tanto lo que se mete como lo que se saca. El poema debe estar en el hueso. El lenguaje de la poesía debe ser seco, austero, y esto no es corriente en la poesía chilena. Luego mi inmersión en lo sobrenatural, tan escaso en nuestra poesía, pues sólo lo veo en Gabriela Mistral, y por eso siempre me han atraído tanto los poemas de *Tala* y sus últimos poemas. Por otra parte, nunca he estado en la moda. No me interesa la moda. No me interesa estar *au dernier cri*. Estar *in*. Siempre me interesa hacer *lo que debo y tengo que hacer yo*, y no lo que me señalen las circunstancias de la moda. Por ejemplo, estar en la moda de cierta poesía invertebrada, gelatinosa, que rechazo por instinto. . .

JV: ¿La antipoesía?

MA: ¿La de Parra? No hay a-poesía, ni anti-poesía. Hay o no hay poesía. Como no hay versos libres y tradicionales. Hay versos buenos, hay versos malos, y el resto es el caos, como dice Eliot. La poesía parriana no es invertebrada. Usa y abusa, por ejemplo, del endecasílabo. Es, en el fondo, una poesía que mezcla ciertos coloquialismos chilenos, que rompe como si rompiera un espejo en mil pedazos, uniendo al azar para provocar chispazos o cortocircuitos. Todo

está hecho con bastante frialdad, medido. *No te olvides que Parra es profesor de mecánica racional.* Es un dato importante. Por eso nunca sé si lo que Parra hace es montar mecanismo de relojería que une con astucia, y nada más. Va a pasar de moda. Y van a quedar de él los poemas menos “anti-poéticos”, los de su primera época. Parra, en el fondo, no es sino un sentimental. Un zorro viejo que hace pasar gatos por liebres. Antes me refería a la poesía de ciertos poemas, que desde luego abundan mucho, en la que toda la estructura poética —sea por incapacidad de oficio o por estar a la moda— es una mermelada sin gusto a nada. Por destruir la anécdota han caído en el balbuceo, y no por supuesto en ese balbucear tan extraordinario como el de Vallejo, que éste sí era un poeta de aristas, seco, duro, hispido, y, sin embargo, qué humano. Me interesa, también, la música dentro del poema aparte de su unidad. El poema es una unidad cerrada, que tiene un comienzo, un desarrollo, un término: un objeto con cabeza, tronco y extremidades. Valente ha hablado repitiendo las palabras de Pound y al referirlas al caso de Parra; ha dicho que la poesía debe ser *speech*, pero se ha olvidado de la poesía *as a song*, como dice Pound. Escribir como se habla no es escribir como se habla. Es decir, hay que dar solo el tono del habla cotidiana, pero no el habla cotidiana, y ése —trasladarlo *todo* al poema— es el error de Parra. Lo coloquial no es traer a la poesía las cosas que uno oye todos los días en el lenguaje diario, sino hacer que el poema *parezca* dicho de la manera más simple. Parra ha mecanizado ese transvase de la materia coloquial, como un organillo al cual, desde hace bastante tiempo, le está dando vueltas. No niego su aporte a nuestra poesía, en algunos poemas notables. Hay cierta bufonería que en Parra me parece muy simpática. Me hace reír. Me recuerda ciertos chascarros que se cuentan a la hora de los postres, después de *haberse puesto* varias botellas de vino tinto. Pero eso, la bufonería, es mejor decirla en prosa, salvo que se tenga el talento de Catulo o de Marcial. En los *Artefactos* o en los *Sermones y prédicas del Cristo de Elqui*, Parra me parece un payaso que suelta cosas por soltarlas...

JV: Leyendo tus trabajos de los últimos años, creo que en verdad tú eres el único de tu generación del cual se puede hablar como de una especie de teórico que tiene gran conciencia del hacer poético. Lo cual has expuesto con organicidad.

MA: No creo que soy el único. Tú mismo has hablado de Lihn.

JV: Pero Lihn es posterior a ti en su reflexión poética, en su reflexión, digamos, filosófico-literaria. En cambio, tú, en 1958, en esa

conferencia que diste en Concepción, tienes muy clara la función de la poesía y del deber del poeta.

MA: No creo, te repito, que sea el único de mi generación. No tengo esa conciencia del oficio poético como una manera de distinguirme de los demás, sino porque así ha sido siempre el oficio del poeta, y sobre todo en la poesía europea y en la norteamericana. El poeta sajón, el europeo, en general, reflexiona mucho sobre su arte. El chileno, no, con todas las excepciones, sin excluir a Neruda, que, cuando habla sobre lo que es su poesía, sólo hace un poema sobre otro. Igual en el caso de Rosamel del Valle. Mala prosa poética sobre otro poema. Piensa en Rilke, en Auden...

JV: ...o en T.S. Eliot. ¿Cuáles eran los poetas de moda cuando tú apareciste en la escena política?

MA: Es una pregunta difícil de contestar. Veamos. Retrocedamos a los años 46, 47 ó 48. En 1947 publico mi primer libro. Neruda, sí. No Gabriela. ¿Sabes? Gabriela no ha estado nunca de moda: es una paradoja, ¿no? Está sobre las modas. Era Neruda. Siempre Neruda. Aquí los poetas jóvenes no leían nada sino a Neruda. No conocían nada, salvo a Neruda, y entraban en la moda de los poemas políticos de Neruda: la poesía social...

JV: Pero en tu experiencia de lector...

MA: Leí, a partir de los siete años, que fue cuando, claro, aprendí a leer y a escribir, cualquier cantidad de libros en la biblioteca de mi tío Cura, en Los Angeles. Debe haber tenido unos dos mil o tres mil libros. Todos los clásicos griegos y latinos. La Biblia. Literatura española, bueno, hasta Pereda. Allí leí *Las flores del mal* (lo tenía muy escondido). Un día me sorprendió leyéndolo. Después viajé a Santiago, y entré al Instituto Nacional. Mis profesores fueron Juan Godoy y César Bunster, en castellano. Ellos estimularon aún más mi afán de leer, mi pasión por leer...

JV: Los mismos míos.

MA: Luego entré a la Escuela de Derecho de la Universidad de Chile. Y descubro a Thomas Wolfe.

JV: ¿Cómo llegaste a la poesía inglesa?

MA: Espera un momento. Leo a Wolfe. Me deslumbro con *Looking homeward, angel*, con *Of time and the river*. Ya se me pasó el sarampión wolfeano. Pienso que es un escritor muy interesante para un joven, pero no lo es para un hombre maduro. Después descubro la poesía española contemporánea, a través de una antología de Scarpa. Hacia 1945 ó 46. Después a Eliot, a Cernuda. Y entonces, luego de leer a los poetas ingleses contemporáneos, me sumerjo en toda la poesía inglesa.

JV: ¿Cómo descubriste a Eliot?

MA: En una antología que editó Latcham y publicó Nascimento. En una traducción de Angel Flores: *La tierra baldía*. En España, hacia 1952, leí, en otra traducción, los *Cuatro cuartetos*. Y sigo merodeando en los grandes poetas españoles del Siglo de Oro o de los Siglos de Oro, y en Unamuno, Lorca y Cernuda. . .

JV: Pero Lorca no te influye en nada.

MA: No. Hay dos tipos de influencia: una, la que se mete en tus versos; y otra, la del poeta al cual tú simplemente admiras, sin que entre en ti. A veces, este último tipo de influencia es más soterrado. No está en la superficie. *El Llanto por Ignacio Sánchez Mejías*, por ejemplo, es una de las elegías más grandes de nuestra lengua, y sin embargo nada de lo que es ha entrado en mis versos. Lorca era un poeta muy personal, con un ámbito restringido, pero muy profundo. El que más influyó en mí fue Cernuda, en mis primeros poemas. Pero volviendo a los poetas ingleses. Ellos dicen exactamente lo que deben decir: ni una coma más, ni una coma menos. Que es —el no saber lo que sobra— el defecto de gran parte de nuestros poetas, incluidos los llamados grandes.

JV: El ejemplo máximo sería De Rokha.

MA: De Rokha es un despilfarro de talento. Una inflación. Nunca supo lo que tenía que quitar de un poema.

JV: La exhuberancia absoluta, ¿no?

MA: Nunca se planteó, al terminar de escribir un poema: bueno, a ver qué pasa aquí, qué es lo que sobra. Publicó sus textos tal como salieron del horno, y no todo lo que sale del horno es bueno. A veces los sacaba antes de que el horno estuviera a punto. Antes. . .

JV: . . .del primer espasmo.

MA: Exactamente.

JV: ¿Te consideras miembro de lo que llaman la generación del 50?

¿Existe una generación del 50?

MA: Esa generación fue "inventada" por Lafourcade. Se dijo de ella que era una generación casi exclusivamente compuesta por pro-sistas. En ella figura Lihn, por ejemplo, pero creo que en el fondo por la relación de amistad que existía, y sigue existiendo, entre Lihn y Lafourcade. Pero ¿por qué no se habló, dentro de ella, de Rubio, que es muy buen poeta? ¿Y de Rosenmann? Resulta que Rubio y Rosenmann, que tienen existencia por sí mismos como poetas, nunca figuraron como miembros de esa generación.

JV: Déjame plantear las cosas de otro modo. ¿Cuáles consideras tú

que son los poetas chilenos afines a ti en el momento en que tú comienzas a escribir?

MA: ¿Afines o coetáneos?

JV: Coetáneos.

MA: Enrique Lihn.

JV: Que escribe en 1949.

MA: Cuando regresé de España, en 1954, trabajé, durante un tiempo breve, como secretario del rector de la Universidad de Chile, en ese entonces Juan Gómez Millas. En ese año, Lihn se acercó para mostrarme unos poemas suyos, los que había publicado en *Nada se escurre*, su primer libro. Entonces, al parecer, le interesaba mi opinión. Volviendo al tema. Coetáneos: Lihn, Rubio, Barquero, Rosenmann, Calderón...

JV: Y Armando Uribe Arce. ¿Qué opinión te merece?

MA: Pertenece, creo, a una generación posterior. Está más cerca a Teillier. Es —Uribe Arce— un excelente poeta. Pero como persona, bueno...

JV: ¿Qué pasa con Rosenmann Taub?

MA: Se le ha mirado un poco en menos, en parte porque es un hombre muy difícil. Hablo del Rosenmann que yo conocí, allá por 1956 ó 1958. Se ha hundido en la poesía chilena. La cual es muy injusto. Alguien me ha dicho que es un palabrero como poeta. No. Eso es también injusto.

JV: Yo lo entrevisté el año pasado, y mi impresión fue ligeramente diferente. Tiene, en verdad, una concepción de la poesía muy semejante a la tuya, en cuanto a que la poesía debe ser pura...

MA: Siempre que por *puro* se entienda el poema despojado de lo que le sobra...

JV: ...él no piensa en nacionalismos, y le parecía absurdo hacer una historia de la poesía chilena, porque la poesía no es chilena: es simplemente poesía. Para él la poesía tiene un carácter y un alcance universal, y cree en que hay que trabajar mucho el poema antes de publicarlo...

MA: Sí, la poesía es, o debe ser, universal. Pero, con ese criterio, no habría poesía inglesa, ni francesa, ni española, ni alemana. La poesía no está escrita por ángeles. Se parte del hombre de carne y hueso, pero ese hombre nació desde una circunstancia, está metido en una circunstancia: no vive en una campana neumática. La poesía *chilena* no tiene sentido si no está metida en el gran ámbito de la lengua española. La poesía es poesía de una lengua. No tiene sentido hablar de poesía chilena o paraguaya. Sí tiene hablar de

la poesía de una lengua... Pero a Rosenmann, repito, lo perjudicó mucho su afán de creerse el hoyo del queque o la mamá de Tarzán...

JV: El ombligo del mundo...

MA: Lo mismo dá. Es un excelente poeta. Pero cuando decía que Marlowe era más grande que Shakespeare, por ejemplo, o cuando se reía de Goethe, bueno, para darse pisto...

JV: Si uno piensa que existió un grupo, ¿tú crees realmente que lo hubo?

MA: No. Fuimos islas. Somos islas que trabajamos en un momento determinado. No hubo una relación profunda entre nosotros.

JV: ¿Tú crees que la poesía tiene alguna relación con la sociedad?

MA: Ninguna poesía se da en un punto cero. Por supuesto que hay una relación con la sociedad en donde vive el poeta, y en general es para rechazarla...

JV: Lihn, Barquero, tú, Rosenmann, Rubio, ¿qué tienen que ver con la sociedad chilena o internacional de ese tiempo? En la época de fines del gobierno de González Videla y los años del gobierno de Ibáñez.

MA: Creo que ninguna. En 1952, yo tengo 26 años, Lihn 23. Es un período de formación. Nos estábamos formando como poetas, y teníamos a la epidemia Neruda al frente. Yo no tenía, no puede mi ejemplo valer para otros ninguna conciencia política. Sí, claro, me interesaba la política en cuanto se refería, por ejemplo, a la persecución a que Neruda estaba sometido por el gobierno de González Videla, pero nada más. A mí sólo me interesaba la poesía, el sacarme de encima la influencia de Cernuda, el de llegar a hacer una poesía personal.

JV: ¿Tú dirás que la poesía no tiene relación con la circunstancia histórica inmediata?

MA: Hay que diferenciar entre el poeta joven, que se está formando, y el poeta maduro.

JV: Eso, para mí, está muy claro.

MA: El poeta joven está en tren de aprender *su* idioma. Primero, está influenciado por poetas mayores, y trata de zafarse esa influencia. Luego está en plan de aprender su lenguaje poético o su oficio. ¿Qué importancia puede tener, si de verdad quiere seguir siendo poeta, la circunstancia que lo rodea y especialmente la circunstancia política?

JV: Excepto si tú piensas en momentos de gran agitación política, en las cuales se nace a la poesía a través de la política. Piensa, por ejemplo, en los tiempos de la Unidad Popular en Chile. Hubo una serie de poetas y poetastros que surgieron motivados por esa situación y todos parecían muy comprometidos.

MA: Así es. Pero la diferencia es la siguiente. Entre 1952 y 1958 uno vivía a Ibáñez: un momento de relativa tranquilidad política. Pero piensa, por ejemplo, en la generación del 27 española. A Lorca, Cernuda, Alberti, Guillén, parece que, en sus poesías, no les importó mucho la dictadura de Primo de Rivera, aunque como hombres la hayan rechazado. Creo que, en términos generales, la dictadura los pilló en el período de formación, cuando al poeta joven sólo le interesa agarrarse a su mundo para salir. Ahora bien, es muy distinto cuando estamos en 1970, en Chile, y ha triunfado Allende. Comienza un período de convulsión...

JV: Cierta parte de tus comentarios niega una dimensión de la teoría de las generaciones, que he planteado en mi libro de teoría de la lírica<sup>7</sup>. Mi supuesto es que el poeta joven, que está empezando, es más susceptible a las influencias, y por lo tanto es más fácil discernir grupos poéticos en momentos de formación que en momentos de madurez. Por ejemplo, creo que tú, como poeta maduro, tiendes a prescindir de influencias directas y no eres tan receptivo a las circunstancias históricas, sociales o políticas, excepto si éstas son muy fuertes. Mi teoría parte del supuesto que se puede hacer una historia de la poesía chilena, o de cualquier momento histórico, tomando en cuenta a los poetas en el momento de su gestación, porque en esos momentos son más receptivos; pero disminuye esa receptividad —como entidad colectiva— a medida que maduran. Los poetas ya realizados, porque cada uno ha alcanzado su individualidad, en cambio, hacen más difíciles las posibilidades de situarlos en grupos. Lo que tú planteas debilita bastante mi teoría.

MA: Creo, por lo menos en mi caso, que esa receptividad a la que te refieres, aumenta con la madurez del poeta. Sigo creyendo que el poeta joven está preocupado de salir como poeta, y que, cuando ha adquirido más experiencia poética, sólo entonces se abre a lo histórico, lo social o lo político. También en mi caso, cuando estas categorías son muy fuertes, entonces actúan sobre el poeta, pero, repito, en su madurez...

JV: insisto: eso que tú planteas debilita mi teoría.

MA: Parece que sí.

JV: No me molesta que la haya destruido.

MA: No, pues estamos en un plano honesto. Pero yo no diría que la ha destruido. Hablé sólo de mi caso, y no lo puedes generalizar.

<sup>7</sup> Me refiero a mi libro *Teoría de historia de la poesía lírica*, Editorial Planeta (en prensa).

JV: La honestidad del intelectual está precisamente en proponer una teoría, barajarla con la realidad, y ésta prueba si es verdadera o falsa.

MA: Exactamente.

JV: O postular otra teoría. Yo partí, en el libro al cual me refería, de la receptividad del poeta en el momento inicial. Neruda se puede poner, como ejemplo, junto a Rosamel del Valle, Humberto Díaz Casanueva en su momento inicial; pero resulta, Neruda, inclasificable posteriormente. Desde un punto de vista teórico, tú eres clasificable hacia los años 50, cuando te estás formando, cuando recibes influencias semejantes a otros poetas de ese período, y serías más sensible a lo social e histórico. Pero eres individuo-poeta en el momento de tu madurez; en cambio, eras masa-poeta —hablando en términos de Ortega— hacia el 50.

MA: Desde mi punto de vista, tu teoría se destruye. Pero no puedo ponerme como ejemplo. Están Rosenmann, Lihn, Barquero o Rubio. Barquero era miembro del Partido Comunista, o por lo menos estaba cerca del mundo marxista. Rubio podría estar *out*, como yo, y lo mismo ocurre con Rosenmann. Pero insisto, para mi caso: en mi período de formación yo estoy *out* de la realidad histórico-social de mi país y del mundo. Acabo de terminar un poema, en el cual eso se ve con gran calidez. Es un poema extenso: se trata de un monólogo dramático. Algún día se publicará, y ya verás de qué se trata. No ha llegado aún el momento de publicarlo. A medida que he madurado, me he abierto al mundo. Incluso he cambiado.

JV: Conversaba, hace poco, con Juan Florit, y a una pregunta semejante pude darme cuenta que, pese a las circunstancias nacionales, alrededor del año 25 en Chile los miembros de su generación no se preocupaban poéticamente lo más mínimo de lo social, aunque sí humanamente, por decirlo así. Iban a concentraciones, protestas, etc. Pero esto no se ve en la poesía del grupo. La situación teórica o práctica parecería ser inversa. Cuando se comienza como escritor, la preocupación fundamental es la poesía; cuando se madura se siente la necesidad de vincular o expresar la angustia a las preocupaciones colectivas.

MA: Hay algo curioso en *Noches*, mi último libro de poesía. Allí hay un poema que se llama *El joven torturado*. Fue escrito en 1967 y publicado en *Mundo nuevo* creo que un año más tarde. Este es un poema típico de cómo un poeta, al madurar, se abre a su circunstancia social, histórica y política. Compáralo con mis primeros poemas. Nació de una circunstancia muy clara. Un dirigente demócrata-cristiano español fue torturado por la policía franquista. Casi le

rompieron la columna vertebral. Bueno, tú sabes con cuánta delicadeza *suelen* torturar algunas policías secretas. Me impresionó tanto al saberlo que, una noche, en Madrid, escribí el poema de un tirón. Pero ese poema vale, desde luego, no por su base real, sino porque alcanza a cualquier persona que haya sido torturada en el mundo, que esté siendo torturada o que vaya a ser torturada, ¿verdad? No podría haber escrito un poema semejante en mi juventud. Y ahora pienso que tal vez yo, en este caso, no soy una excepción. Que cosa parecida sucede con Barquero, por ejemplo. No sé...

JV: Déjame poner las cosas de otro modo. Te estoy hablando de una teoría que puede ser en cierto modo falsa, porque toda teoría es falsa a menos que su cotejo con la realidad pruebe lo contrario. La teoría implica lo siguiente: hay una sensibilidad frente al mundo semejante, aunque la respuesta ante la circunstancia sea diferente. Pensada teóricamente, la generación del 50, o como quiera llamársela, nos mostraría una sensibilidad que intuye un mundo opresivo. Para algunos, la respuesta a esta visión del mundo es la cristiana —por ejemplo, en tu caso—. Para otros, la respuesta sería una especie de busca de comunidad universal que podría ser marxista o promarxista o algo por el estilo...

MA: Barquero.

JV: Barquero, por ejemplo. Teóricamente ustedes tendrían que haber tenido la misma sensación frente al mundo, en el momento de emerger. Si esto es así, la pregunta es cuál era la situación nacional e internacional y qué actitud podría condicionar a los jóvenes de la clase media, como son todos ustedes en esos momentos. La llegada de Ibáñez representó para mucha gente en el país la posibilidad de una esperanza. Los textos literarios de ustedes, en ese instante, podrían servir de indicio de la real actitud de los jóvenes del grupo al que pertenecían. Para unos era la esperanza al estilo Barquero. Para otros, la comunidad o salvación cristiana.

MA: Ya veo adónde vas.

JV: Lihn es una especie de...

MA: ...agnóstico.

JV: Lihn es un mundo opresivo. Su poesía configura un mundo opresivo. En cambio, en tu poesía, si aparece el mundo opresivo es a través de fuerzas maravillosas que llegarán y de las cuales viene la respuesta.

MA: Exactamente.

JV: Y la respuesta implica una salida.

MA: Así es.

JV: Que es el encuentro con la Divinidad. En Lihn no hay salvación.

MA: Así es.

JV: En Barquero hay salvación: en el pan, en la comunidad, en el obrero, en la esposa que aparece como obrera. La teoría, entonces, supone que frente a un mundo que se concibe de modo más o menos semejante, los autores dan respuestas distintas, de acuerdo con su visión personal del mundo o su filosofía del mundo.

MA: Estoy completamente de acuerdo con eso. Por ejemplo, en mi caso. *Destierros y tinieblas* está escrito entre 1949 y 1962. Entre esos años, desde luego, se cubre el período 52-58. El mundo me impone un impacto. Doy a él una respuesta que es muy distinta a la de Barquero, por ejemplo. Reaccionamos de manera distinta. Pero hacia 1947 ó 1950 ó 1953 lo que me rodea no me presiona como hacia 1962 ó 1960.

JV: La impresión que he sacado de estas conversaciones con los poetas chilenos que se iniciaban en esa época, es que, por decirlo así, ustedes eran, en el momento inicial, poetas y sólo poetas.

MA: Eso es.

JV: Y lo que ocurría en el mundo no les importaba.

MA: Sí. ¿Coincide con tu teoría?

JV: No. La destruye totalmente.

MA: ¿La destruye?

JV: Totalmente.