

Entrevista con Saúl Yurkievich

Alejandro Krawietz y Francisco León

– *En una conferencia que pronunció en la Universidad de La Laguna, «La ladera oriental de Octavio Paz», usted aborda el tema, tan sugerente en el ámbito de las últimas estancias culturales de Occidente, de esa mirada otra que Oriente ha procurado. Podría haberlo hecho con Ezra Pound o Severo Sarduy, pero lo cierto es que citó usted, en algún momento, al poeta brasileño Haroldo de Campos, quien también ha sido seducido, en este caso, por la cultura japonesa. ¿Qué diferencias aprecia usted entre la mirada ofrecida por Ladera este y la ofrecida, por ejemplo, por el cuaderno Yugen o cualquier otro período de Haroldo de Campos?*

– Se puede decir que el encuadre del orientalismo en los escritores hispanoamericanos, igual que en el caso de Ezra Pound, está predeterminado por el marco simbolista, y cuando digo simbolista me refiero al movimiento simbolista propiamente dicho, el de la segunda mitad del siglo XIX, tanto en Francia como en Inglaterra. Es una relación ejercida sobre todo por las formas breves de la literatura japonesa, y ello en ligazón con la estética del fragmento que aparece en ese momento. La estética del fragmento, de lo inacabado, intenta captar una conjunción reveladora o iluminativa de la inspiración con la momentaneidad. Captación del instante de apertura. El orientalismo aparece de una manera un tanto turística y superficial en Hispanoamérica. Pienso en la obra de Rubén Darío, con sus chinerías o sus japonerías a la manera de los hermanos Goncourt. Y luego de manera más directa, más interesante y más fecunda en José Juan Tablada, que es diplomático mexicano en el Japón y que siente la fascinación del Oriente y quiere apropiarse, sobre todo, del jaikú. Luego, en Paz hay también una experiencia directa de Oriente, muy profunda, porque se da en él un intento de compenetración integral, asimilando no sólo las formas estéticas sino también los estados espirituales, adentrándose no sólo en el arte y las artes plásticas, sino también en la teosofía. Creo que es Octavio Paz el primero que va a operar una verdadera transferencia de cultura oriental hacia el ámbito de nuestra cultura hispanohablante, tributaria inevitable de Occidente. Creo que el puente lo establece Octavio Paz, de una manera más

completa y más versada, sobre todo en *Ladera este*. *Ladera este* es una encrucijada donde se produce el encuentro y la conciliación, la fusión dinamizadora del lado mallarmeano y el lado dadá o el lado Marcel Duchamp de Octavio Paz con el jaikú y el tanka, de la tradición del poema largo –pienso en *Blanco*–, con el mundo de la ideografía.

Hay en Paz –Paz mismo lo ha reconocido– cierta influencia de la poesía concreta brasileña. Una estimulación por lo menos, como consecuencia de la cual él comienza a experimentar con técnicas ideográficas. El conocimiento de la obra de Haroldo de Campos provoca esta estimulación o inseminación, como ustedes prefieran llamarla; los *Topoemas* y los *Discos visuales*. Luego se da una orquestación e instrumentación más personales en *Blanco*. Pero creo que hay ahí un empujón importante promovido sobre todo por la práctica experimental de Haroldo de Campos, y por la capacidad que tiene Haroldo de contagiar, como yo mismo lo he experimentado. Una de las acciones, situaciones o búsquedas de Haroldo de Campos consiste, por ejemplo, en considerar el *Paradiso* de la *Divina comedia* como un texto que puede ser actualizado en esta época de los vuelos espaciales, ligándolo con la astronáutica.

También habría que hablar de Severo Sarduy. En Sarduy, por el hecho de que hay un ingrediente genealógico oriental –siempre se consideró chinocubano–, se produce una relación muy rica con Oriente. Comenzó a visitar Oriente y tuvo toda clase de experiencias. No sólo literarias, también estéticas, existenciales, eróticas. Comenzó a empaparse de Oriente e influyó enormemente en su actitud espiritual en el sentido de que fue aproximándose a la cultura tántrica y al budismo religioso. A lo mejor hubiese entrado en religión. Puedo imaginármelo perfectamente como una versión cubana del bonzo.

De Oriente hemos recibido una enorme cantidad de estímulos, pero pienso que estamos condenados a quedarnos fuera. Atraídos por estímulos estéticos, disociamos la poesía japonesa de su soporte, que es la escritura caligráfica. El soporte inherente, consustancial, connatural. Nos apropiamos de las formas de la poesía japonesa sin entrar en las prácticas expresivas e ideogramáticas de la caligrafía. Establecemos un divorcio que igual que permite el apropiamiento opera una desvirtuación. Siempre, en relación al Oriente, estamos consumiendo como consumimos la cocina; en el fondo es como un toque, como quedarse en la periferia. Y a la vez la atracción es permanente.

– *El período heroico del concretismo brasileño, hablamos de ese conocidísimo número cinco de Noigandres, llevó hacia un grado cero al signifi-*

cante, lo redujo a un ejercicio de matemática combinatoria de aquello que en el signo es materia ¿Cómo solucionaron, a su juicio, en su obra posterior, este núcleo vacío que es, a la vez, el núcleo duro de un determinado pensamiento poético? Es decir, ¿qué evolución media entre un poema como «Silencio» y las Galaxias?

– Con respecto a la poesía concreta brasileña, por razones cronológicas me tocó seguir la evolución casi desde el comienzo; los ecos me llegaron temprano. La poesía concreta brasileña apareció en el mismo momento en el que en Hispanoamérica se estaba produciendo el movimiento poético de la neovanguardia o segunda vanguardia, por titularlo de alguna manera. Me parece que la denominación, el rótulo neovanguardista responde plenamente a los intereses y búsquedas del grupo, porque en estos adeptos vuelven a presentarse las principales características de la primera vanguardia. Hay una conjunción inmediata entre la poesía concreta y nuestros neovanguardistas; ambas tendencias buscan una explotación moderna de las técnicas ideográficas y una conjunción entre el mundo mediático, los medios de difusión masiva, la publicidad y lo poético, como manifestación de una poesía que inventa permanentemente los modos de vincularse a la actualidad. Esto sedujo a todo el mundo, pero claro, aparecieron los límites muy pronto. Y ése es el problema de la técnica ideográfica, que uno se encuentra pronto con los límites. Es una acción que está condenada a operar en superficie, en un plano plástico. Aprovechándose de recursos específicamente visuales, permite establecer un contacto con cierto tipo de cultura. Con el uso de determinados medios gráficos se produce una especie de condena a las disposiciones ortogonales, a la recta y a los paralelismos. Al final termina siendo un juego ingenioso, seductor, pero circunscrito, que no puede aspirar a una riqueza de sentido. Desde el punto de vista estrictamente significativo, los mensajes son pobres.

– *Ya conocemos su interés por la obra de autores que como Lezama Lima, Huidobro o Julián Ríos se interesan por la materialidad de la escritura, por el aspecto signifiante, como usted mismo lo definió. Sin embargo, en otro límite de este mismo espacio, encontramos sus traducciones de Edmond Jabès, autor cuya obra se caracteriza por un vaciado de otra índole, un vaciado religioso, es decir, por los lazos entre la palabra y lo sagrado, por la condición de la palabra como un vehículo de acercamiento a determinadas formas de trascendencia. ¿Cuál es su relación con la obra de Edmond Jabès?*

– La cuestión fundamental planteada a través de la relación con Jabès es el contacto con la trascendencia, aunque sea trascendencia vacua. Plena o vacua, su obra supone una inevitable proyección de la literatura hacia la otredad. Me parece que no puede haber experiencia poética sin ese contacto. En mi caso, muy a menudo se da en términos negativos, como vacuidad o ininteligibilidad, como imposibilidad de alcance, como distancia, no como lo no visible, lo no configurable, lo no concebible. Llegar a los límites de la palabra es como llegar a los límites de lo mental. Y en esta proyección de la palabra hacia su más allá, su allende, hay un ingrediente inevitablemente metafísico.

– *Durante algún tiempo Jabès fue una verdadera moda literaria en Francia, ¿cómo valora usted la recepción actual de esa obra?*

– Jabès quiso ser mi padre. Yo lo sentí. No había tenido hijos varones, y había entre nosotros una gran afinidad, me daba consejos, se propuso guiarme. Jabès hubiera sido un surrealista periférico por el hecho de que sus inicios literarios y sus primeros focos de atención literaria están íntimamente ligados al surrealismo. Constituía el surrealismo de afuera. Siendo un judío de Alejandría, había tenido educación francesa, una educación francófona y francófila. En determinado momento sobreviene la expulsión de Egipto de un judaísmo abierto al mundo, cosmopolita, ecuménico, nada religioso. Jabès no había sido instruido religiosamente como judío. Su encuentro con lo sagrado fue una revelación posterior, una revelación ligada a una conminación. Se quedó sin tierra, sin apoyatura terrestre. Eso lo hizo volver a ver no sólo su vida, su pasado, sino también su relación integral con el mundo. Y entonces descubrió y se asió a esa otra morada que es el libro, la *Biblia*. Y comenzó a elaborar una literatura basada en la carencia, la ausencia, el holocausto, la permanencia multiseccular y de origen ancestral de la *Biblia*, y luego el libro como sustentáculo existencial. Y entonces inventó todo. Todo, en Jabès, es una ficción heurística que coincidió, un poco por azar, con el textualismo, con la nueva retórica francesa. Aunque en principio las componentes y las motivaciones son distintas, se produjo un encuentro. La literatura de Jabès se encuentra con la de Ponge. Ponge parte de la relación concreta con el mundo inmediato, del apropiamiento literario de lo más común, del vaso de agua. Y luego, con un sustentáculo retórico poco reivindicado, la descripción, elabora una literatura de una calidad excepcional. Jabès es lo contrario, el desprendimiento, el despojo, la transhumancia, el desierto y la letra como recinto de residencia.