

“Como una rana
escondida debajo de una
hoja”

Entrevista a Roberto
Echavarren

Adriana Kanzepolsky

EN AGOSTO DEL 2010 EL POETA y ensayista uruguayo Roberto Echavarren presentó en la Universidad de São Paulo “La flauta mágica”, una colección de libros de poesía, constituida hasta el momento por cinco títulos, dos de ellos de autores uruguayos, el volumen dedicado a Julio Herrera y Reissig y el que da a conocer *La cuidadora del fuego* de Amanda Berenguer, y tres, a cuidadas ediciones bilingües de John Ashbery, Haroldo de Campos y recientemente del poeta norteamericano Wallace Stevens.

Esta entrevista, hecha por email, intenta continuar el diálogo que se inició el invierno pasado y se sitúa o quiere situarse en la estela de esa visita.

CARACOL: ¿Cómo surge la idea de una colección de libros de poesía y cuál es el perfil del público al que se destina? En el mismo sentido: ¿cómo se financia y cuál es la tirada? ¿Tiene distribución fuera de Uruguay?

ROBERTO ECHEVARREN: La idea de colección la tenía, vale decir el interés en reunir no sólo mi trabajo de traducción sino también el de otros, las versiones al español de una serie de poetas que me parecían especialmente relevantes. Ambicionaba que mi tarea y la de otros quedase plasmada en una colección, en vez de dispersa en editoriales grandes o pequeñas de diversos países. Sólo que, por no ser editor, no había podido hasta ahora concretar ese deseo. Nos asociamos con la poeta Silvia Guerra para solicitar fondos de un nuevo programa de fondos concursables convocado por el Ministerio de Cultura de Uruguay. Obtuvimos la subvención y los primeros títulos quedaron cubiertos por esos fondos. Fue el empujón inicial para lanzarme a la empresa y dar un perfil de lo que a mi criterio vale la pena conocer en poesía. La Flauta Mágica se distribuye en Uruguay, Argentina y Chile, y empezamos ahora en Perú. Las tiradas son de 1000 ejemplares, pero el Ministerio envía gratuitamente un tercio de la edición a bibliotecas nacionales y algunas extranjeras, y a otros centros o personas de interés. Dado que el material que publicamos es de interés permanente, nos proponemos alcanzar un público amplio de lectores de poesía.

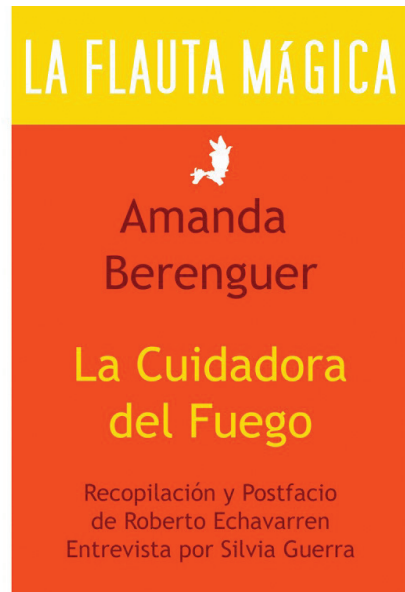
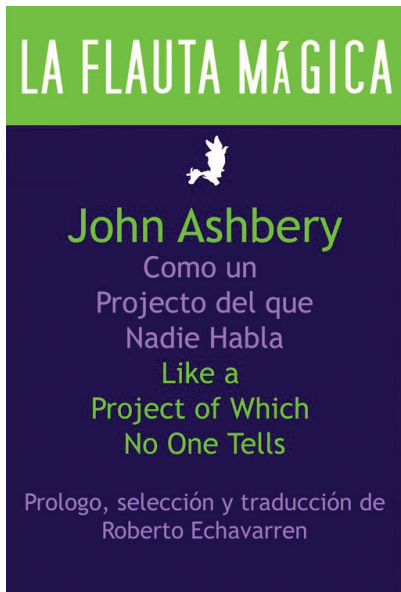
C: *¿Es una serie que ya está cerrada? Quiero decir, ¿está previsto que llegue a determinado número de autores? En ese caso, ¿quiénes serían y a qué criterios obedece el recorte? Me interesaría que diseñases un poco el perfil de la colección.*

RE: No está cerrada. Aparte de la línea de ediciones bilingües de poesía en traducción, hemos abierto otra de rescates imprescindibles de poesía escrita en castellano. *La cuidadora del fuego* se publicó cuando la uruguaya Amanda Berenguer aún vivía. Fui encargado de armar el libro a partir de apuntes de sus últimos cuadernos. Amanda Berenguer es una gran poeta, con hitos decisivos, como el maravilloso nocturno “Las Nubes Magallánicas”, comparable a “El sueño” de Sor Juana. Publicamos a Julio Herrera y Reissig en el centenario de su muerte (1910-2010). Es uno de los más notables poetas de la lengua, aunque no se lo considere el poeta nacional de Uruguay. Acometí la tarea de antologar a Herrera, una antología amplia, porque el conjunto de su obra es apreciable y legible hoy, salvo tal vez ciertos versos de juventud que no fueron incluidos. Acoplé al volumen un dossier crítico sobre Herrera escogido entre lo mejor que se publicó en los últimos cien años.

En la línea de traducción, fue un aporte fundamental la versión íntegra de las *Galaxias* de Haroldo de Campos, realizada por el poeta argentino peruano Reynaldo Jiménez. De Campos es sin duda la figura señera de la poesía del Brasil en la segunda mitad del siglo XX. *Galaxias*, su tour de force, estimulado por el *Finnegan's Wake* de Joyce y por Guimarães Rosa, lo traslada del concretismo al neobarroco. Haroldo de Campos, con su inmensa tarea de “transcreador”, es una fuente de ímpetu y coraje para nosotros.

C: *Me resulta particularmente atractivo el formato de la colección, más allá de que visualmente los libros siguen un patrón, que va alternando los colores, pero que tampoco es idéntico porque a veces irrumpe el blanco y otras no, lo que me parece un gran acierto es la heterogeneidad de lo que podría llamar el formato interno.*

Si bien puede leerse un fuerte diálogo entre un libro y otro y seguir el diálogo crítico que vas construyendo, que se ciñe al texto y, al tiempo, lo desborda, me resulta sumamente sugestivo que los libros no tengan una concepción fija, ni en lo que respecta a la selección de la obra de los poetas – una antología en los casos de Herrera y Reissig y de Ashbery, dos libros unitarios, en el caso de Berenguer y Haroldo de Campos – ni, sobre todo, en lo que concierne a los textos



críticos. A veces son prefacios, otras posfacios, a veces, la combinación de un prefacio y un dossier con textos críticos o una entrevista, como en el volumen dedicado a Berenguer. Creo que esa elección propicia un grado importante de libertad para el lector; hay algo de juego en ese no atenerse a las formas fijas que, por otro lado, parecería inherente a una colección, que la salva – y al lector – de cualquier rigidez. Me gustaría que comentaras un poquito esta elección del formato.

RE: Cada título, aparte de la obra en sí, incluye textos acompañantes, un prólogo y apéndices, ensayos del propio autor, entrevistas, y crítica, como si navegaran en un archipiélago intertextual. Hay un recorte fuerte en la selección de esos textos. *Galaxias* por ejemplo está acompañado de una extensa entrevista a Haroldo por Adriana Contreras y Hugo Bonaldi para la televisión mexicana, además de varios ensayos de Haroldo sobre poética y traducción, vertidos al español por Néstor Perlongher y otros. De este modo cada libro es una pequeña arca de Noé que acerca a los lectores más jóvenes no sólo un texto principal, sino también un cruce iluminador de informaciones y de crítica, un conjunto, un clima, un mundo segregado por el texto, que lo ilumina.

C: *Yendo más puntualmente a los autores elegidos, pensaba ¿si era posible concebir la serie como una suerte de antología en el sentido de que una antología “es un acto crítico que oscila entre la melancolía, y la historia” (la afirmación es de Jorge Monteleone)? Y, más específicamente, ¿si la colección puede entenderse como la articulación de una poética, es decir, como un homenaje a un grupo de “precursores”, en distintas lenguas, pero en los cuales pueden seguirse ciertas líneas comunes y cierto mapa de tus propias lecturas?*

RE: Biblioteca délfica, llama Lezama Lima a ciertos libros imprescindibles. Séneca aconsejaba no leer demasiado, sino reelaborar unas pocas premisas que uno había sacado de ciertas lecturas escogidas, que quedan como máximas o huellas estéticas y éticas, vinculadas con la vida, a modo de una tabla adivinatoria, una piedra de toque, con directivas para la acción. No vinculo para nada nuestra empresa a la melancolía. Sí a la alegría de encontrar algo vivo, como una rana escondida debajo de una hoja. Mostrar lo que está vivo, darlo a conocer. Es una selección, una muestra, no una antología, en tanto la antología se propone relevar un terreno en

todas sus vertientes. Aquí en cambio nos proponemos recortar. Por otra parte, no considero a las obras publicadas como precursoras, sino de algún modo contemporáneas, o instantáneas; relampagueo en el instante que revela la duración de la vida, que no se acaba. Implican un aprendizaje del lector, del traductor, a través de la fascinación y el disfrute. Las obras tienen historia, un trasfondo histórico, y son logros datados. Pero la historia aquí es el vehículo del logro del espíritu que se hace presente, la vida de la mente en sus presentaciones. Sin duda, las obras publicadas en *La Flauta Mágica* son el mapa de mis propias lecturas.

C: Vinculado a la pregunta anterior, me gustaría que comentases cuál es el lugar de Herrera y Reissig dentro de la serie, ya que se trata de un poeta que integra dos colecciones importantes dentro de lo que podríamos llamar el canon latinoamericano, la Biblioteca Ayacucho y la Colección Archivos.

*RE: Herrera es un poeta que siempre me atrajo, desde que leía en la escuela secundaria *Los éxtasis de la montaña*: “hacia la aurora sesgan agudas golondrinas/ como flechas perdidas de la noche en derrota”. Herrera es la inteligencia entre nosotros, una capacidad de transitar por la naturaleza imantada, una capacidad de disfrute a través de la vista, la música, el verbo. Tiene un lugar equivalente, dentro de la poesía hispanoamericana, al que tiene Pushkin en la literatura rusa. Las colecciones de Biblioteca Ayacucho y la Colección Archivos no se ven en librerías ni circulan demasiado; por otra parte, son caras. Para mi propio placer de lectura y eventualmente placer de otros, aspiraba a ordenar los poemas de Herrera de un modo plausible, en vez del cajón de sastre que suelen ser otras ediciones. Herrera no vivió para ver su obra publicada, de modo que distinguir sus registros, ordenar sus libros en secuencias unitarias, es una tarea de edición.*

C: Hay un movimiento que insiste en tu lectura de los autores que conforman la serie. Diría que el movimiento insiste y se va reformulando con variantes. Me refiero a que tus lecturas apuntan a destacar en la poesía de Ashbery la ausencia de una mimesis de la voz y a señalar una cierta impersonalidad mallarmeana en Herrera y Reissig, que iría en contra del yo del romanticismo. Puntualmente hay un momento en uno de los ensayos sobre Herrera y Reissig, que me parece notable, en el que lees esa impersonalidad que articula los sonetos como una

marca mallarmeana pero también la reconocés como característica del barroco y situás a Pessoa, con sus heterónimos, a Celan, Ashbery y Wallace Stevens como herederos de esa posición, o como aquellos que recogen ese tipo de trabajo con el yo.

La pregunta es si lo que señalás en ese ensayo sobre Herrera y Reissig puede ser pensado como un eje que articula la colección y también si estás proponiendo un modelo de lectura.

RE: Más que proponer un modelo de lectura, se trata para mí de un proceso de descubrimiento. Con el romanticismo, nos abocamos a un yo preeminente al nivel del contenido. ¿Cuál es el riesgo de tematizar el yo, de prestarle una identidad, desde la que habla? El riesgo sería que el poema se limite a ambiciones menores, a escala menor, de las desgracias amorosas frente a un objeto hecho a la medida del yo. El sentimentalismo, lo cursi, son los riesgos, las caídas, que envejecen un texto, se ve viejo cuando se lo lee a cierta distancia de época. Pero la imaginación no tiene el límite del yo, sino su propio marco, una atención perceptiva hacia las cosas y el dinamismo de los cuerpos más que a la presentación de un personaje. La traza idiosincrásica, el estilo, el “hombre”, la singularidad de un autor, aparecen en las voces del escrito, en su manera de decir, y no necesariamente en una referencia a sí como sujeto mundano, al nivel del tema.

Como el *Locus Solus* de Raymond Roussel, como *La Invención de Morel* de Bioy Casares, como los *Éxtasis de la montaña*, me ha intrigado el modo en que ciertos textos se postulan a sí mismos como un dispositivo autónomo. El poema *Las Soledades* de Góngora me impresiona como una máquina de las estaciones. Uno ingresa como el peregrino, que viene de un naufragio y va tal vez a otro naufragio, pero en tanto habita la isla ésta le proporciona los medios de vida de una edad de oro. Para vivirla, el sujeto se integra a ella y se afantasma, es devorado por ella, se integra a otra dimensión, que le dice una verdad sobre sí mismo, una medida, a pesar de no ser otra cosa que una ficción.

El sujeto emerge, se personaliza irremediabilmente ante la muerte; mejor dicho ante la angustia de morir, si es que existe. Angustia por dejar de participar en la marcha de las cosas, a punto de ser excluido, una crisis de salida conjetural, impensable, a la nada. En los *Nocturnos* captamos la emergencia del individuo en peligro, confrontado a la muerte. Aún así,

Herrera no recae en el yo; se las arregla para montar un carnaval de las épocas, fuerza la imaginación al límite, pondera, piensa, lo impensable. Por fin, se consuela con los ritmos de la “Berceuse blanca”, cuyo único personaje es una doncella dormida.

C: Como desdoblamiento todavía de la pregunta anterior, me gustaría saber si en esa articulación de nombres de poetas pertenecientes a diferentes literaturas y, en alguna medida a diferentes épocas, entra en juego u opera la formulación lezamiñana de “las eras imaginarias”. Tal vez sea exagerado plantear esa relación, pero me parece que Lezama opera de algún modo como una figura tutelar. Es particularmente notable su presencia en el prefacio a la edición de Galaxias pero no sólo en ese texto sino que retorna como cita en varios de tus textos.

RE: He prestado atención a los ensayos de Lezama, y de allí han salido flechas en varias direcciones, como esas golondrinas de que habla el soneto de Herrera. Al clavarse en la tierra (“saeta que voladora / cruza arrojada al azar / sin adivinarse dónde / temblando se clavará”, escribe Bécquer), al clavarse las flechas en la tierra virtual, tensan la tela, la membrana que es la imago lezamesca. Sobre esa membrana tensa de sensibilidad aparecen las cosas, una visión en caverna, una pantalla sensual de las cosas transfiguradas. Son las cosas de la realidad, pero imprevistas, vienen a visitarnos con otro cariz, vemos una posibilidad nueva acerca de ellas y de nosotros. Este dispositivo, Sor Juana lo figuró como el faro de Alejandría, proyectando las figuras sobre la superficie del mar; lo llamó (y también lo hizo Proust) linterna mágica, a partir del invento del jesuita Atanasius Kirchner. Mientras se articule este principio de visión, mientras haya esa capacidad de ver, como resistencia frente a las presiones de la realidad, habrá – a pesar de todo – vida; alegría.

A esa pantalla Lezama la llama “la extensión”: “La extensión crea el ser, como la extensión crea el árbol.” Las eras imaginarias – para Lezama – implicarían un poder de plurisignificación: cuando una imagen, una palabra, una frase aluden a lo inmediato y actual y también a formas imaginarias asociadas por sus lecturas acerca de referentes culturales de otros períodos y lugares históricos. El itinerario de Lezama, como el de Joyce, son únicos, no son intercambiables. Cuando se actúa, como un acorde, sobre “el continuo de las eras imaginarias”, la palabra se abre como una piedra de muchas facetas; el “eco animista de cada palabra” nos lleva a

estratos varios de la vida y del pensamiento. Opera un continuo imaginario, y es el roce de estas asociaciones, el conjunto de referentes, que pone en marcha el pensamiento, sobre múltiples andadores. Lezama no podía viajar, atado a la pobreza hogareña y a un sueldo escaso. Sus lecturas lo llevan a intuir sistemas cognoscitivos de la imaginación poética en diferentes “eras”, vasos comunicantes, más allá de las cronologías, plasmados en la extensión caliente del clima habanero. Otro poeta que apenas viajó, Wallace Stevens, quería oír noticias de Cuba (donde crece la piña) y noticias de Munich (devastada por las bombas). Él comparaba esto a poner en el gramófono un disco y después otro. En esa continuidad de lo dispar radicaba para él la medida de nuestro espacio o “extensión”, más allá de las presiones de la realidad inmediata – que nos cierra sobre nosotros mismos, nos convierte en una tautología –, para asegurar la sobrevivencia, la vida de la imaginación imbricada en varias realidades.

C: Tres de los cinco volúmenes publicados son traducciones, del portugués, el de Haroldo de Campos, y del inglés, los de Ashbery y Wallace Stevens. Este último tiene un maravilloso prefacio tuyo acerca de la tarea del traductor de poesía. Me parece que en ese prólogo, donde la traducción de poesía se presenta como una forma morosa de lectura, que es la que posibilita comprender cabalmente el poema escrito en otra lengua, y donde claramente se concibe al poema como una tarea de la inteligencia, puede leerse como una síntesis, una especie de conclusión de un aprendizaje acerca de la traducción de poesía que fuiste construyendo a lo largo de los años.

Quería saber si esa impresión es acertada y, en ese caso, si podrías comentar algo más acerca del valor de la traducción de poesía en este momento.

RE: Traducir, en mi opinión, es reconstruir el pensamiento del poema. Eso implica elegir los vocablos y los giros y las formas gramaticales más drásticas o eficaces para mostrar su articulación. Una palabra mal traducida es un patinaje feo que puede cambiar todo el cariz de un pasaje. Si se pierde la economía del pensamiento del poema, y digo pensamiento del poema, y no del poeta, entonces todo está perdido. Esta economía es ritmo, gramática, sintaxis, estrategias acerca de dónde situar un punto de vista con respecto a la acción o el proceso; desde dónde salta el pensamiento y a quien o qué confronta, qué velocidad, qué garra tiene. El pensamiento no es sólo *logos* sino también *alogos*, lo extraño al *logos*, que lo configura, que lo determina, de modo que el poema es una profecía del presente,

un lugar donde algo alcanza su “definición mejor” y es en sí mismo el acontecimiento, la vivencia.

El traductor no debe exceder la economía del poema; si aparece un adjetivo no hay que poner dos. En general, se trata de conservar el tono y la dinámica de las ocurrencias, mostrando su conexión del modo más plausible, no oscureciendo o indeterminando, sino atendiendo a la información concreta que nos da el tiempo verbal, la preposición, el artículo, el pronombre. Las cosas vienen de la mente con cierta sintaxis o secuencia, no hay que agregar nada de la naturaleza del adorno, ni tampoco sostener un prurito de retórica, una hinchazón indebida, una elocuencia exagerada. El ánimo del poema es decir la verdad; el poema tiene un compromiso con la verdad y, por lo tanto, no se trata de una operación retórica. El bloque de sensibilidad, afecto, pensamiento, incluye el estado del cuerpo y el estado de ánimo, su dinámica energética, las experiencias, los descubrimientos que tienen lugar. El poema es un bloque de afectos y expresión.

La traducción no tiene por qué ser inferior al original, ni refugiarse en los clichés poéticos de la lengua adoptiva. Al contrario, debe tratar de igualarse o dar interés al original que se ofrece con los medios a su alcance. Esto implica no hacer concesiones a ningún facilismo. Se debe respetar el poema, y a través del respeto, descubrir los resortes de su articulación, su tono, su particular modo de jugar con las palabras.