

La Poesía no se enfrenta a nada

conversación con Mercedes Roffé

"Me gustaría pensar que la poesía no se enfrenta a nada, excepto a la maldad, la fealdad, la miseria de espíritu, la violencia. A lo demás no se enfrenta; más bien teje, urde, dialoga".— Mercedes Roffé

Mercedes Roffé nació en Buenos Aires en 1954. Ha publicado *El tapiz*, de Ferdinand Oziel (BsAs, Tierra Baldía, 1983), *Cámara baja* (BsAs, Ultimo Reino, 1987; Santiago de Chile, Cuarto Propio, 1997), *La noche y las palabras* (Rosario, Bajo la luna nueva, 1996; Santiago de Chile, Cuarto Propio, 1998), la plaquette *Definiciones mayas* (Nueva York, Pen Press, 1999, 2000), *Antología poética* (Caracas, Pequeña Venecia, 2000), *Canto errante* (Buenos Aires, tsé-tsé, 2002) y *Memorial de agravios* (Córdoba, Alción Editora, 2002). Entre otras distinciones, en 2001 recibió una Beca de la Fundación John Simon Guggenheim, en poesía. Los poemas "Entonces" y "Paisaje" pertenecen a la serie *Definiciones mayas*.

Mercedes Roffé vino a Berkeley esta primavera para dar una conferencia sobre su poesía. Nuestro diálogo desde entonces se desarrolló a través de las redes electrónicas que conectan su apartamento en la ciudad de Nueva York, una pequeña mesa de cocina en Boston y otra en Shattuck Avenue. La poesía de Roffé nos ofrece resbalosas acumulaciones de significados, tranca la producción de fáciles oposiciones lingüísticas, y constituye un quieto descubrimiento de sus entornos. En esta entrevista Roffé nos explica cuáles son las relaciones entre la poesía y su ambiente y elabora ciertos temas que se exponen en los poemas que aquí hemos publicado.

¿Cómo empieza a escribir? ¿Como búsqueda de algo? ¿Por qué escribe poesía?

La experiencia de empezar a escribir no se me presenta por lo general como una búsqueda de algo, excepto como se busca la traducción de un ritmo en ritmo y en sentido.

Muchas veces se habla de la poesía como una búsqueda. Hay culturas o lenguas - como la griega-, o momentos o autores, que perciben la poesía como creación pura, original, como la que crean los dioses, esos "pequeños dioses" que eran los poetas para Huidobro, por ejemplo. Hay otras épocas, otras lenguas, otros poetas -como los trovadores- en las que la poesía se asocia más al acto de encontrar, de hallar, que al de crear o buscar. Creo que me siento

por Anna Deeny
University of California, Berkeley

más cerca de esta experiencia: la de la poesía como posibilidad de encontrar. Como un don, tal vez. Uno no busca nada; a veces halla; a veces es hallado, atravesado. Como dice la Esposa en el Cántico de San Juan: “me hice perdidiza y fui hallada”. Ese estado de pérdida que posibilita el encuentro, más allá del control, de la indagación dirigida hacia algo que se presupone o se espera.

Aun así, creo que vamos pasando por distintas épocas, distintas experiencias, distintos acercamientos al momento de escribir, a ese silencio músico de donde sale el poema, como los cuerpos salen de la piedra cuando la mira un escultor. Tal vez sea sólo eso, ¿no? Un callar y prestar atención, una mirada que *descubre* una contorsión, un gesto, en el interior de una pieza de mármol.

¿En qué se diferencia la poesía de otros géneros? ¿Cómo se enfrenta la poesía a otros géneros?

Me gustaría pensar que la poesía no se enfrenta a nada, excepto a la maldad, la fealdad, la miseria de espíritu, la violencia. A lo demás no se enfrenta; más bien teje, urde, dialoga. A menos que pensemos en ese tipo de oposición librada de toda connotación bélica, que es como se usa el término en lingüística, donde blanco no se opone a negro, sino a flanco, a franco, a blanca, a blando.....

En este sentido, creo que la mayor diferencia, o la más relevante para mí, pasa por una cuestión de síntesis, de percepción, de economía. A lo largo del último siglo, la narrativa parece haber ido adelgazando esas zonas que el estructuralismo llamaba -si recuerdo bien- catalíticas..... para concentrarse cada vez más en las acciones; un progresar de la trama que la mayoría de las veces ni siquiera progresa sólo se infla, aumenta. La caricatura de eso es la novela que da una película.

Claro que mi reparo no es que un medio (la narración, la palabra) confluya en otro (el cine, la imagen). Si pensamos en *Muerte en Venecia* o, más recientemente, *El tiempo recobrado*, ves a qué me refiero: allí la imagen transmite la misma densidad emocional, reflexiva, de la palabra escrita; parte de una historia, pero no la cuenta sino que la traduce, la recrea en otra lengua. A lo que me refiero más bien cuando digo falta de economía es a la proliferación de anécdotas, al desarrollo de pseudoalegorías extensísimas para expresar proporcionalmente muy poco.

Aunque tal vez sea cierto que también en la poesía se esté diciendo proporcionalmente muy poco. Si midiéramos la poesía por la hiperproducción de libros de poesía tal vez llegaríamos a lo mismo: por qué tanto, por qué tantas veces, por qué es en proporción tan poquito, tan ínfima el área de experiencia o de super o infra-experiencia que se ilumina?

Si bien es probable que en cierto sentido tal vez haya sido siempre así, como parece probar el Cancionero de Baena y tantas otras grandes antologías de cualquier género en una determinada época.

¿Podría elaborar su idea de poesía como un descubrimiento en lugar de poesía como una búsqueda?

Supongo que depende de quién lo diga. Personalmente, se me ocurre pensar que habría dos momentos: el de escribir (hallar) y el de pensar, meditar, o hacer sentido de aquello que se ha visto, hallado, articulado, traducido, transferido. Más bien, no aquello que, sino una entrañable fusión del qué y el cómo.

Creo que las poéticas son siempre a posteriori, o tal vez las que yo más valoro. Creo que las poéticas a priori suelen atentar contra la fluidez, y contra la necesidad intrínseca de cada poema. Pienso en los manifiestos, las proclamas, las declaraciones de principios estéticos, los textos programáticos. Me interesan como meditación sobre lo hecho, como intento de desentrañar el misterio, la sorpresa de lo hallado, incluso el misterio o sorpresa en lo puramente formal.

Por eso, si hay una búsqueda, es la de la necesidad intrínseca, constitutiva, de cada poema. Las búsquedas más globales creo que tienden a dar productos previsibles. En cambio, sí creo en una meditación sobre lo hecho, como un intento de entender o de captar la razón de ser, el alcance, el efecto, la concepción del mundo o del lenguaje detrás de una determinada práctica poética.

Pero tal vez haya otra manera de responder a tu pregunta. Una entrada distinta, que me permite seguir elaborando aquello a lo que me refería al hablar de hiperproducción, de desproporción entre lo que se produce y lo que se ilumina en un poema, en la obra de un/a poeta, o en el conjunto del fenómeno editorial de las últimas décadas.

Es esa búsqueda para la que reivindicó el uso de una palabra demasiado usada, desgastada incluso, pero que me permite acercarme a una cierta intuición: la palabra “voz”, la “voz poética”. Esta voz no significa una voz uniforme, siempre igual a sí misma -que es de lo que se ríe Anne Waldman cuando dice “Dios me libre de encontrar mi propia voz”- una broma, seguramente, a costa de todos esos talleres literarios que prometen ayudarte a encontrar una voz “propia”, pero también a costa de tantos poetas que una vez encontrada una veta, un registro, una temática, siguen produciendo por décadas más o menos lo mismo. Y la palabra “producción” vuelve a aparecer aquí en su más pura acepción de producción *en serie*. En ese caso, la voz queda fijada como una especie de matriz, de molde, como un destino decidido “de una vez por to-



das”, en cualquier momento en que, por alguna razón, el poeta queda satisfecho con alguna parte de su obra.

A diferencia de eso, lo que entiendo por “voz” es un discurso que dé fe de una particular lectura de la tradición poética y que a la vez articule un paso hacia lo próximo, lo distinto. Algo que recupere y supere la tradición, pero que a la vez se inscriba en ella y opere sobre ella, la trascienda, la mueva.

Creo que si una obra o un/a poeta no llega a eso, no ejemplifica eso, de algún modo no justifica su existencia. Y tal vez iría tan lejos como para decir que ése es también el lugar de cada poema en un libro, y de cada libro en la obra de un/a poeta.

Retomando la idea que planteabas en tu pregunta, aun cuando no pienso que esa articulación pueda “buscarse” concientemente, creo que sería el aspecto de la experiencia poética que más legítimamente podría pensarse en términos de búsqueda, de investigación en el sentido en que un pintor investiga el efecto del cambio de un color, o de una determinada cualidad matérica; en el sentido en que se puede pensar en las Variaciones Goldberg o en todo Bach, si se quiere, en términos de investigación. De la *variatio* como una investigación de la memoria... del infinito, no?; de esa memoria de la que habla el Fedro.

Me parece que se desarrolla una hallada en el poema “Entonces”. Allí compone una cartografía temporal de “cuandos” que se superponen, se acumulan, para llegar a los límites de una exploración. ¿Cuál es el resultado?

Creo que en ese poema, como en los otros tres de la misma serie -*Definiciones mayas*- esa acumulación de “cuandos” son un intento de cercar, delimitar, en toda su amplitud, el valor de esa palabra, de ese deíctico “entonces”. Como tratar de rodear el sentido último de un término cuyo sentido dependerá siempre de la situación de habla, de la circunstancia específica en que se use.

Pero creo que esos “cuandos” no sólo tienen sentido en tanto permiten delimitar, inquirir por la palabra que parafrasean, bordean, sino que son más bien como cristalizaciones de la lengua, de nuestra cultura: “cuando mi madre era chica / cuando la Ley Seca / cuando construyeron el metro / de Moscú... / cuando el caballo de Atila destruyó la hierba...” Esos “cuandos” que glosan -o desglosan- la palabra

“Entonces”, pero que nos glosan también a nosotros, nuestros supuestos, nuestros nudos, nuestras encrucijadas, los fósiles de nuestra cultura, fósiles no en el sentido de algo muerto y sin valor... sino al contrario, como el artefacto arqueológico... como el hallazgo.... la inscripción de un pasado que incide en el hoy y que nos forma y nos hace hasta un punto que desconocemos.

¿Esa “inscripción de un pasado” se podría relacionar al paisaje que se compone, descompone y recompone en su poema “Paisaje”?

Creo que el paisaje, el dónde que se compone y descompone en ese poema es paralelo, si se quiere, al cuándo que se compone y descompone en el poema anterior, “Entonces”. Como si cada “cuando...” o “donde...” fueran una aposición (imposible, claro) de la palabra que cercan, que tantean. Como la enumeración de los supuestos de una palabra que de algún modo recompone eso que llamaba fósiles, los artefactos de una cultura.

En el mismo poema la “Composición (predominantemente) natural” de la primera línea se abre en la última línea a “(una puerta al vacío)”. ¿Cómo se relacionan las palabras entre paréntesis? ¿Qué queda fuera de los paréntesis? ¿Está creando una relación entre el signo “composición” y el significado “(predominantemente) (una puerta al vacío)”?. Es decir, lo que queda fuera de los paréntesis, es el resto del poema. Pero ese gesto ¿a qué nos conduce “(predominantemente)”?. ¿Nos conduce a “(una puerta al vacío)”?

Claro, es una lectura posible. Se podrían relacionar los paréntesis entre sí, las palabras entre paréntesis; o tomar cada expresión parentética como apertura y cierre de un paréntesis que sería el poema.

Tal vez el paréntesis sea lo que por lo general no se dice (o al menos no en un poema), o lo que socialmente se tapa, se oculta; aquello de lo que “no se habla”, ya sea un “secreto a gritos” o aquello en lo que se considera que no vale la pena detenerse... aun cuando pueda definir tu destino, como una puerta al vacío, o al silencio.

La puerta al vacío es la puerta a ningún lado, al

ningún lugar, en un poema que pretende agotar (metonímicamente) la enumeración de paisajes posibles. Pero ahí están los límites de nuestra propia concepción de lo que es un paisaje, un lugar. El vacío no sería un paisaje, un lugar posible, aun cuando probablemente sea el lugar por excelencia, el paisaje que hace posible todos los paisajes, el lugar que cobija todos los lugares, que los protege quizás de su propia intemperie.

Sólo que entonces habría que aceptar ese *trompe l'oeil* que se produce cuando pensamos o intuimos -siquiera como un relámpago- todos nuestros lugares, nuestras bases, nuestra rotunda realidad, suspendida, sostenida, cobijada en el seno azul de la nada.

Es el tipo de intuiciones que nos propone Magritte, ¿no es cierto? Entonces tal vez se podría pensar que los paréntesis funcionan como ventana, como marco, de esa tela todavía en el caballete que es la realidad que vivimos.

¿Esta “puerta al vacío” se presencia también en el poema xv de Memorial de agravios, cuando leemos “La metáfora ha muerto. / Nada se parece a nada.”? Si “la metáfora ha muerto”, ¿cómo se mantiene el cuerpo de relaciones que rigen el lenguaje? ¿Es un cuerpo o una suspensión de arbitrariedades?

Un sistema de arbitrariedades -diría Saussure-. Un cuerpo de arbitrariedades. Un Frankenstein socialmente armado, articulado, alimentado, sostenido.

Memorial de agravios es anterior a las *Definiciones mayas*. Si en las *Definiciones* hay algo prístino, si se quiere, algo edénico o adánico en el intento de nombrar, de entender, de rastrear la historia de cada palabra —¡una por una!— como para limpiarla antes de poder volverla a usar y que sirva. Para que tenga una historia, un sentido, una correspondencia sí, pero que no esté ahogada en detritus. Es otra vez la imagen del yacimiento arqueológico, donde algo lleno de sentido espera ser reencontrado, pero para lo cual hay que andar con pie de plomo —puede romperse y perderse, esta vez para siempre. Como se limpia una tumba con un cepillito... Eso es lo que las *Definiciones* tienen de luz, de alba, de volver a empezar a descubrir el mundo, y a nombrarlo.

Lo que viene antes es el *Memorial de agravios*... donde quizás el agravio que constantemente se calla

y se denuncia sea ese agravio contra la realidad y contra la sanidad del mundo, que es la mentira y el silencio. No hay metáfora, no hay ecos, no hay correspondencia, porque las correspondencias han sido violadas, falseadas. Casi como lo que decía Pizarnik: ¿Cómo encontrar el hueso de la mano que corresponda al hueso de la pierna? Pero, esa búsqueda no supone una muerte natural, como te das cuenta, sino una fosa común, un estado de violencia.

De modo que sí, que creo que lo que está detrás, lo que sostiene el sistema de relaciones de una significativa porción del mundo que vivimos es la mentira, y que las instituciones y las estructuras jerárquicas, como tantas de las que formamos parte diariamente, son el andamio que sostiene un edificio carcomido en sus bases. Cada palabra, cada gesto, cada silencio, dirigido a ocultar, a naturalizar, de algún modo, esa corrupción es parte de ese mismo aparato de violencia....

Lo que no impide ni contradice mi visión de todas las especies como radicalmente buenas, y del universo como “un loto magnífico” —aun si esporádicamente salpicado de heces en cualquiera y cada uno de sus pétalos.

¿Por último, la traducción ralentiza o acelera esta idea que propone la metáfora?

Desde hace tiempo tengo la intuición de que cuando un poema está logrado en su lengua original encontrará su perfecta traducción en cualquier otro idioma. En cierto sentido porque, como me parece entender de tu pregunta, pienso en la traducción como un eco, pero no un eco del poema original, sino ambos -original y traducciones- como ecos de lo mismo: esa astilla de lo Real que cada versión estaría traduciendo.

En este sentido, ni ralentiza ni acelera, sino más bien multiplica las entradas posibles, las felices fisuras por donde acceder a lo otro, a “la otra orilla”.

Quisiera agradecer al Departamento de Español y Portugués de UC Berkeley y a la Profesora Francine Masiello, quienes me dieron la oportunidad de conocer y entrevistar a Mercedes Roffé. A Mercedes le agradezco todo el tiempo y la cuidadosa atención que dedicó a esta entrevista.