

ENTREVISTA CON FERNANDO GUIMARÃES

ANTONIO BECERRA BOLAÑOS

Este trabajo es producto de una visita a Portugal. Mi intención era, en un principio, que éste fuera el inicio de una serie de diálogos con escritores portugueses contemporáneos y que incluyera a los autores que mayor relevancia tuvieran en el panorama de la literatura portuguesa.

Fernando Guimarães (1928) es uno de los más destacados poetas y ensayistas de Portugal. Inicia su actividad literaria en la década de los años 50, siendo por aquel entonces codirector de la revista *Eros* (1951-1958), con 15 números, editada en Lisboa, donde también, entre otros, participa el poeta Fernando Echeverría. Ya desde el inicio de su actividad literaria se decanta por la poesía y el ensayo. Ha traducido al portugués a Keats y Dylan Thomas, entre otros.

P.- En los años cincuenta, ¿cuál es la situación de oposición mantenida por los escritores contra el régimen de Salazar?

R.- Los escritores se enfrentaron a una situación política que tenía aspectos negativos en la medida en que se seguía una orientación dictatorial que creaba dificultades relativas a la libre expresión artística. Este régimen no pudo dejar de limitar la creación literaria y artística globalmente; eso hizo que algunos autores mantuvieran una actitud de oposición efectiva al régimen, lo que aconteció con el movimiento "neorrealista" que venía ya de la década anterior (e incluso antes), en la poesía y la novela. En mi opinión, y en la de la mayoría de los críticos, ese proyecto literario de reacción al régimen, desde el punto de vista político y literario, era positivo; sin embargo, fue estéticamente poco logrado. Era una literatura codificada, de modo que la situación del lector era de inmediata



Fernando Guimarães

decodificación: por ejemplo, cuando el lector leía en un texto "alborada", sabía que hacía referencia a la sociedad socialista del futuro; es decir, era una decodificación primaria, improvisada.

Era un sector importante de escritores, pero no el único. Otros escritores tomaron caminos diferentes en la medida en que, desde el modernismo, se planteaban otros problemas de creación diferentes

de aquellos que fueron adoptados por los neorrealistas; el neorrealismo fue un movimiento muy restringido.

P.- ¿Cuál sería, entonces, el panorama literario de esa década?

R.- En los años 50 hay una serie de escritores que hacen una literatura afín al régimen, una segunda generación de neorrealistas junto al movimiento surrealista y otros. Y, sobre todo, hay que considerar autores que surgen fuera de cualquier contexto, autores independientes, que reflexionaban acerca de ciertos aspectos que ya venían cuestionándose desde el Modernismo (francés, como continuación de un autor como Rimbaud; los españoles hablan de un movimiento que corresponde en Portugal al Simbolismo), debido a que es a partir de los años 40 cuando comienza a publicarse la obra de Fernando Pessoa. Éste es el caso de un poeta con una personalidad tan fuerte que reflexionar sobre él implicaba lo siguiente: ¿Cómo la poesía de los años 50 podía ser hecha sin que los poetas fueran epígonos de Fernando Pessoa?

P.- ¿Es posible que se debiera a la carencia de una crítica rigurosa?

R.- No, porque a partir de los años 30 con *Presença* comenzaron a surgir una serie de críticos que

realizan una crítica de peso. El discurso crítico en Portugal se ha desarrollado con calidad, desde esta década, que ha acompañado la creación literaria. Lo que se plantea al escritor en los años 50 es si las vanguardias se pueden renovar.

P.- ¿Ha intentado usted hacer una poesía del conocimiento?

R.- En una poética podemos considerar que la poesía puede estar ligada al pensamiento; en un poema nunca pueden tener cabida filosofemas. El lenguaje poético es un lenguaje diferido, marcado por la ambigüedad, por su pluralidad de lecturas, de interpretaciones. No hay que confundir el discurso de la poesía y el de la poética.

Lo que he realizado es una actividad en el campo de la creación literaria y una actividad en el campo del ensayo. Y, por otro lado, investigación de la literatura desde el simbolismo hasta nuestros días, donde realizo esta reflexión.

Mi creación literaria no depende de la creación crítica, ni mi creación crítica depende de la creación literaria, más parecen que nacen de la misma necesidad de respirar. Quien hace poesía reflexiona, consciente o inconscientemente, sobre la poesía, y yo tenía esa necesidad de hacerlo conscientemente.

P.- ¿Se considera un "poeta metafísico" tal como han considerado los críticos?

R.- Es una expresión ambigua porque puede sugerir que la poesía se desenvuelve a través de un discurso filosófico. Ahora bien, la poesía no es filosofía, no es metafísica; no puede haber poesía metafísica en el sentido riguroso de la palabra. Pero esto no quiere decir que la expresión poética no gire en torno a problemas, a centros de reflexión, que tengan una referencia filosófica.

En los años 50 vamos a encontrar un cierto desarrollo del existencialismo; muchos de los temas del existencialismo andan en torno a las grandes preocupaciones de la vida humana considerada a partir de experiencias de naturaleza poética; es el caso de Sartre, de Heidegger, que son también los dos pensadores que mayor divulgación tuvieron en Portugal.

El problema de la muerte, de la libertad, de la existencia auténtica del hombre, del lenguaje, etc., son problemas que el existencialismo consideró; ahora bien, me parece que algunos de esos problemas pueden ser vividos poéticamente y pueden estar ligados a ese movimiento reflexivo. Sólo en ese sentido se puede hablar de "poesía metafísica".

Por tanto, no rechazo esa referencia a la poesía de orden reflexivo sin que eso acarree que en el lenguaje poético las palabras sean asumidas teóricamente, sistemáticamente, como filosofemas.

P.- ¿Ha variado mucho su posición desde los años 50?

R.- Fue en los años 50 cuando yo y otros poetas

encontramos esas referencias, lo que no quiere decir que haya cambiado de camino. Creo que ese camino en el campo de la reflexión de la poesía es uno de los caminos posibles, pero que se reviste de una coherencia tal que a través de él se puede pensar lo que es la poesía. Y, sobre todo, permitir pensar lo que es la poesía sin dejar de hacerla.

P.- ¿Se puede hablar del aislamiento del poeta?

R.- Cuando se habla del aislamiento del poeta es más una figura retórica, porque el poeta está creando situaciones de comunicación. Puede haber, de hecho, un aislamiento del poeta, pero no un aislamiento del poema, porque es una situación de lectura.

P.- Creo que, a veces, el escritor portugués se encuentra en una posición más adelantada, en cuanto a su mentalidad, que la de la sociedad en la que le ha tocado vivir, ¿cuál es el papel social del escritor en los años 90?

R.- Yo tengo la impresión de que el escritor o el intelectual no puede dejar de meditar sobre el tiempo en que vive; puede hacerlo como escritor, pero también como ciudadano. Si ese intelectual desarrolla su actividad en el campo de las ciencias humanas, esa reflexión puede ser esclarecedora, puede abrir perspectivas, puede contribuir a una comprensión de esa realidad, de esa sociedad. Si consideramos ahora el caso opuesto y consideramos el caso del poeta, esa reflexión no tendría que salir a la superficie en su creación poética. Volvemos al problema en que el poema se torna demasiado ambiguo para que en él las palabras tengan un valor explicativo que, necesariamente, tienen que tener en el dominio de las ciencias humanas. Simplificando, un poeta no es un investigador de las ciencias humanas. Esto no quiere decir que no tenga una dimensión de ciudadanía y como ciudadano no pueda dejar de estar atento a la sociedad en que vive.

Mi óptica es la siguiente: tenemos que ver las cosas en función de su especificidad.

P.- ¿Cuál sería el valor de la poesía?

R.- Crear condiciones de expresión que no son reducibles a un código; la poesía es, ante todo, un juego.

P.- ¿Y su vertiente social o política?

R.- En el fondo, la poética que defiende una posición política sirve tanto para un poeta comunista como para un católico.

La poesía es un lenguaje que no es referencial. La propia poesía de un Paul Claudel o la de un Maiakowski no pueden depender de una codificación ideológica, política o religiosa, porque si un lector interpreta literalmente en Maiakowski que un poema describe la sociedad comunista, o si un lector lee literalmente en Claudel que un poema describe unívocamente la ciudad de Dios, está haciendo una mala lectura de la poesía. Y si se contenta sólo con eso, todavía es peor esa lectura.

TRES TEXTOS DE FERNANDO GUIMARÃES

*Era el rumor sereno que llegaba
de las voces que quedaron recogidas
por el mismo designio que contuvo
todo lo que de otros pétalos crecía*

*casi en silencio, para recibir
lo que era la verdad que buscas
en aquello que podía ser diferente
al descubrir, quizás, la simetría*

*que se encontraba de nuevo en lo que vimos
disperso, y sólo en el espejo de esta voz
más próximo se vuelve, porque sabes*

*cómo se enciende la luz que quedaría
en torno a sí misma: superficie
que despacio se extiende hacia el ser.*

(*Casa: O seu desenho*, 1985)

Las palabras llevan consigo algo imprevisible. Su comprensión se resiente, por tanto, de ese hecho. Podríamos incluso admitir el caso límite de una lengua en que cada palabra tuviese sentidos tan divergentes que, en relación a sí misma, acabara por caer en una especie de contradicción. No sería en ese caso de extrañar que, por ejemplo, con agua quisiéramos significar sólo sed. De ahí su ambigüedad o, incluso, el riesgo de comprometerse a través de ella una comunicación que se juzgaba posible. Quizás nos veríamos obligados a admitir que una lengua así tendería al silencio, si no estuviéramos prevenidos para la circunstancia de que con esa palabra se está posiblemente significando sólo locuacidad.

(*A Analogia das Folhas*, 1990)

Leo siempre el mismo libro. Pero lo más extraño es que éste aún no fue escrito. Imagino hojear sus páginas que me acostumbré a reconocer y mis ojos fijan todas las palabras que, sin embargo, allí no existen. A veces, me concentro un poco más y juzgo que principio a entender mejor un enredo que se vuelve cada vez más complejo e inesperado. En otros momentos, procuro acordarme de los personajes, de esos bultos cuyo nombre es sólo una sospecha, del modo como establecen unos con otros las más extrañas relaciones, de sus gestos imprevisibles y vacíos. Cuando me siento un poco cansado de una historia cuyo desarrollo al final de algunas horas preveo, no preciso cerrar el libro porque es en él donde también puedo encontrar una manera de alterar radicalmente lo que se volvió previsible, en la medida en que a partir de ese momento una nueva historia puede comenzar. El proceso quizás no tenga fin... Por eso, un día, imaginé destruir ese libro. Durante algunos instantes permanecí perplejo. ¿Cómo conseguirlo? Aquella destrucción no escapaba a la posibilidad de ser recuperada por la propia ficción de estar leyendo un libro que era inexistente. Y fue aquello lo que vino a renovar y volver aún más fuerte mi interés por una lectura que ahora se volvía definitivamente imposible.

(*A Analogia das Folhas*, 1990)

(Traducción de Antonio Becerra Bolaños)