

CON ALFREDO FRESSIA  
(UN CUESTIONARIO ELECTRÓNICO)

**Hablame de tu formación como escritor. ¿Cuáles son las motivaciones que te llevaron a escribir?**

No tuve una formación como escritor, por lo menos no una formación premeditada. No había talleres ni cursos de Poética en los '60, excepto quizás ciertas clases de Carlitos Real de Azúa. Lo que había era la charla, el compartir experiencias en algunos cafés, que en cierto modo terminaban por ocupar ese espacio. Dicen que el escritor es el profesional, el que vive de su escritura, de los libros vendidos, de los contratos con las editoras, que exigen un resultado, un libro cada uno, dos o tres años, según el contrato. Entonces yo ni siquiera soy escritor, por lo menos no profesional. Nos ocurría a todos nosotros, es algo muy uruguayo, aunque ahora esté cambiando, pero de hecho no me veo escribiendo en otras condiciones. Me gusta ese lado artesanal, esa indiferencia al "mercado", esa libertad de escribir cuando y si uno quiere. René Menard dice que cada poeta viene al mundo para escribir un único poema del cual sólo quince o veinte versiones le serán tenidas en cuenta. Acepto esa idea, que es profundamente romántica, por supuesto, y tal vez toda mi formación lo sea. Yo leía de modo desordenado, salvaje, en mi juventud, pero había un predominio de los románticos. Hasta hoy, yo creo en la inspiración, en esa especie de fiebre que lo toma a uno, y que hay que aprovechar, como si el cuerpo pesara menos, con la urgencia del impromptu. Ya ves que el romanticismo es incurable. Leía a Paul Valéry, me parecía admirable aquella vigilancia de la lucidez sobre el idioma trabajado, pero volvía a mis románticos, incluyendo a los surrealistas, que eran una forma exacerbada de romanticismo. Y en ese juego entre el impulso, el casi trance, y la tentativa de vigilarlo, de trascenderlo me fui "formando", si es que uno se "forma" alguna vez.

**¿Cuáles son las motivaciones que te llevaron a escribir?**

Lo que lo lleva a uno a escribir es una especie de desajuste, de desacuerdo, en el sentido de rebeldía también, pero sobre todo en la incapacidad de adaptarse, de adecuarse. ¿De adecuarse a qué? A todo. A las cosas, al mundo, al orden, que siempre parece impuesto, siempre es de los otros. Yo creo que hay una especie de silencio que se interpone entre uno y lo que está afuera, y es ese silencio el

que se llena con la escritura. Hay una gran soledad en los poetas, o una especie de secreto, inconfesable. Y sin ella no hay escritura. No hablo de una soledad biográfica, de necesariamente vivir solo o de huir de los otros, nada de eso. Es intrínseca, celular. Creo que hasta el mismo psicoanálisis la desconoce.

### **¿Cómo fue que decidiste hacer tu nombre público?**

Eso ni siquiera me lo planteé. Yo sabía que tenía que publicar, sin saber por qué. Muy joven, había escrito **Un esqueleto azul y otra agonía**, y nunca dudé que tenía que publicarlo. Creo que ni siquiera se lo mostré a nadie, como lo hice después, cuando llevaba poemas al Sorocabana, y Roberto Appratto también, y nos leíamos. Con el **Esqueleto**, no. Se lo llevé a Raviolo en Banda Oriental, le dije que quería publicarlo, lo leyó y me respondió que la edición costaba tanto, una cuantía que para mí era inaccesible. De modo que como yo daba clases en el Zorrilla —estaba acabando el IPA en la época—, me puse de sereno en el mismo liceo. Daba clases en el turno de la tarde, después en el nocturno, y después me quedaba como sereno. Así junté la plata para financiar aquel librito. Después supe que a Roberto Ibáñez le había gustado mucho, tanto que me dieron el premio del MEC, donde él tenía bastante predicamento, pero yo no sabía ni quería demasiado saber de opiniones, estaba como teleguiado. ¿De dónde sacaba tantas certidumbres un muchacho de 22 ó 23 años? Lo que te quiero decir es esto: hay que obedecer a esas intuiciones, esos impulsos biográficos, irracionales.

### **¿Cómo empieza tu exilio hacia Brasil?**

Yo era amigo de dos gaúchos: Esther y Roque, que vivieron en Montevideo desde los años 50 hasta el 74. Con ellos aprendí a querer algunas cosas brasileñas, incluso el idioma, que me interesaba porque hacía comparaciones con el francés, el español. Leía poesía parnasiana brasileña, y para mí toda la poesía brasileña, parnasiana o no, carecía de historia, era una lectura rara, lúdica, instigadora. Después viajé mucho por Brasil. No entré por el Chuy sino por la selva colombiana. Fue un viaje largo como el sufrimiento, atravesé la selva por el Amazonas, hasta Belén, después fui bajando. Hoy es un viaje recomendable, de turismo ecológico, fácil de hacer, pero en 1972 era todo muy difícil, no había barcos de pasajeros, uno dependía de la buena voluntad de los barqueros de comercio para atravesar todo un continente. De modo que el Brasil continuaba siendo un enigma para mí. Después mis amigos volvieron a Río Grande y yo iba a pasar los feriados con ellos, volvía con libros, empecé a sentir el pulso del país, a conocer su historia. En Uruguay yo trabajaba en dos liceos privados, pero en

Secundaria, con mi concurso ganado, no me daban clases, o me ponían de profesor suplente, y a partir del '75 me cambiaban casi que mensualmente de liceo. Eso, más alguna amenaza, sin duda porque nunca abandoné a mis amigos presos, mi condición de ciudadano "C", me hizo entender que lo mejor era irme. No podía ir a Europa porque no tenía plata y el país donde tenía mis amigos era Brasil. De modo que me vine con una mano atrás y otra adelante. Y me quedé en San Pablo porque fue donde los franceses me dieron el trabajo justo aquel año, casi alegórico: crear una biblioteca.

No volví a Uruguay hasta el '85, al fin de la dictadura. Desde antes de la Amnistía, que en Brasil fue en el '79, participaba de lo que fue el primer grupo de acción por los derechos de los homosexuales, el Grupo Somos, de San Pablo, que ayudé a fundar. Algunos de los exguerrilleros que volvían se integraron al grupo, porque había una reflexión sobre las minorías, la primera en esos tiempos, algunos colaboraban también con la revista "Lampião", que se editaba en Río. En Brasil la dictadura empezaba a aflojarse, pero en Uruguay la cosa demoraba. De modo que yo trataba de separar en mi cabeza los dos países, los dos idiomas. Fue la época en que paré de escribir en español, escribía en portugués, la época de **Destino: Rua Aurora**, que salió en San Pablo en el '86 y que después traduje al español. Naturalmente, ese texto no tenía "lugar". Los dos anteriores, que escribí en Brasil, y salieron en Montevideo, sí, su lugar era montevideano y elegíaco. El poeta Alvaro Miranda tuvo coraje en publicarlos en su editora: **Clave final**, que salió en el '82, y **Noticias extranjeras**, del '84. Era plena dictadura, sobre todo el primero, abordaba una sexualidad políticamente reprimida, y una elegía inequívoca. Hoy, que la crispación de los exilios pasó, sé que perdí todos los "lugares". Ni patrias ni matrias. ¿No soy totalmente uruguayo? ¿No soy totalmente brasileño? ¿Quién soy? Soy Fressia.

**¿Qué significa para un poeta vivir rodeado de tres lenguas, dos de ellas ajenas (el portugués y el francés) y sin practicar el habla materna (el castellano)?**

Ciertamente, vivir en Brasil afecta la escritura de un poeta en lengua española. Y viceversa: descubrí una palabra española en un poema de Ferreira Gullar, "antorcha", le pregunté qué hacía esa palabra ahí, y me dijo que no se había dado cuenta cuando la escribió, en Buenos Aires, y que después, sólo después, lo percibió y decidió dejarla. João Cabral de Melo Neto, que vivió trece años en España, contaba historias parecidas. En mi caso, la residencia en Brasil afectó a la escritura en por lo menos tres sentidos.

El primero tiene que ver con la lucha permanente a la que uno se enfrenta para evitar la catástrofe del deterioro lingüístico, una catástrofe tal vez más amenazadora en mi caso, que me expreso permanentemente (y a menudo sueño) en francés y en portugués. Por más que el español sea mi

lengua materna, el tronco “lacaniano” sobre el que me construyo, un idioma no frecuentado puede volverse algo así como el baúl polvoriento de ciertos sótanos, un objeto sin uso secándose en la conciencia como ocurre, dicen, con los amores muertos. El esfuerzo permanente por mantener ese material vivo transforma ese mismo material, es algo así como pasarlo por un tamiz, o como la luz después de descompuesta por el cristal. Y aquí ya estoy entrando en el segundo aspecto de las modificaciones por las que pasa el idioma de alguien que vive en el territorio de otra habla latina. Ese idioma español que no uso oralmente, y mucho menos en mi vida cotidiana, se constituye en un material casi exclusivamente artístico. El español es para mí el lenguaje que atrae permanentemente la atención sobre sí mismo, lo que es casi la función poética de Jakobson. Poesía, poesía, yo sólo he escrito en español. Te lo digo con un poco de orgullo: la lengua es “mi” territorio, donde encuentro las palabras-llave que a veces desencadenan el poema. En este sentido, es casi un privilegio disponer de un idioma sólo para la creación. Es una experiencia que me proporciona un gran placer.

Finalmente, en un tercer nivel, vivir (y escribir) en Brasil es también incorporarse a una tradición literaria que, esa sí, contamina a mi ser uruguayo. El escritor es siempre un animal histórico, condicionado por una tradición y un medio. Y si es casi aberrante imaginar a un artista ajeno a la historia en la que se encaja, lo es también suponer que alguien, después de diez o veinte años incorporado en otra historia (y en la historia de otra literatura), no acabe por insertarse en esa otra tradición. También en ese sentido, mis más de veinte años de Brasil, afectaron mi escritura, que inevitablemente tuvo que dialogar con la historia y la literatura locales. Eso está bastante claro en **Frontera móvil**. Se puede decir, de un modo ciertamente grosero, y como mera tentativa de simplificar las cosas, que la literatura brasileña siempre corrió sobre dos carriles bastante diferentes. Lo ves con claridad en los Modernistas y los posmodernistas. Una línea es la irracionalista, que tiende al subjetivismo, al diálogo social y a un trabajo del idioma menos “revolucionario”. Es la línea que pasa por Mario de Andrade, el surrealista, católico e “iluminado” Murilo Mendes, Cecília Meireles, Ferreira Gullar. La otra es una tradición de busca de la objetividad del idioma, de las experiencias lingüísticas radicales, de la inteligencia velando sobre la emoción. Son grandes artistas que vienen desde los parnasianos, Oswald de Andrade, João Cabral de Melo Neto, los Concretistas. Como yo escribí prácticamente toda mi obra leyendo y alimentándome de estos autores, no podía permanecer ajeno a esos juegos de la sensibilidad. Y mi poesía —uruguayo, sí, escrita en español “montevideano”— se inscribe sin embargo en la primera de estas tradiciones, dialoga con ella, lo que ya es participar del universo cultural brasileño, con sus “leyes”, sus dicotomías, sus referencias. Es estar bastante a caballo, ¿no?

**¿Cuál es tu grado de integración al movimiento cultural o al ambiente cultural o a los círculos intelectuales de San Pablo?**

Además de la “integración” de que te hablaba, que no es individual, que es situacional, poca cosa. Conozco poetas, he traducido a algunos, tengo amigos lingüistas y profesores de literatura brasileña, que me actualizan con lecturas, esas cosas. Pero salgo poco, mi vida transcurre más bien en el barrio, que es esta Rua Aurora. Es paradójico, pero llevo una vida tranquila en esta megalópolis del tercer mundo. Me gusta el anonimato, no ser visto como escritor, no ser nada. Una vez tuve que entrevistar a Haroldo de Campos. El es muy charlatán, y se puso a contarme que conocía a algunos poetas uruguayos. Cada vez que mencionaba a alguno agregaba “Usted no debe conocerlos”. Al principio yo decía que sí, que los conocía, pero él insistía a cada nuevo nombre “Usted no debe conocerlo”. De modo que a cierta altura me callé, lo que además era mi papel como entrevistador, y hasta hoy no debe tener la menor idea de mi escritura. Fue una especie de travesura de mi parte, pero que debe tener su significado. La idea de “no ser” es una tentación, la del silencio también. Mi segundo libro se llama **Clave final** porque creía y quería que fuera el último. El silencio es perfecto, tal vez por eso sea inalcanzable. Y el Uruguay me fuerza a hablar.

**Circulan líneas poéticas en América Latina. ¿En qué línea ubicarías tu escritura?**

En la línea de alguien que tiene algo para decir, y que no querría repetirse, pero vuelve a decirlo. Si hay un juego dialéctico entre “clásicos” y “románticos”, que a veces se suceden y a veces coexisten en la misma diacronía literaria; si hay una especie de doble estructura en el genoma poético, que incluye por un lado la investigación formal, el trabajo del significante, hasta la exacerbación, hasta la intolerancia, y por otro, el juego complejo de los significados, tantas veces sucios por la vida, por la historia, y rescatados por el poema como un organismo histórico; entonces, me inscribo sin vacilar en ese segundo círculo del “ADN” poético, pero a sabiendas de que la estructura genética es una, y que el privilegio excesivo de una de esas líneas y el consiguiente desdén de la otra es una especie de hybris, de pecado mortal cuya víctima es la propia poesía.

**Hablame de tus libros, del desarrollo de su escritura, de los cambios que ha tenido de libro a libro.**

Hay una cosa que me sorprende, es escribir poesía en prosa. Cuando era joven, eso me hubiera parecido impensable porque lo que yo buscaba era la belleza del verso, su música, la asonancia para envolver la música de la idea. Es una de las cosas que pretenden el **Esqueleto azul**, **Clave final**, **Noticias extranjeras**, incluso los poemas nuevos de **Cuarenta poemas**, y los poemas en verso de **Frontera móvil**. Con los años se me fue pronunciando un gusto por la disonancia, la ironía, el oxímoron, los textos de pies y cabeza cortados, el privilegio de la inteligencia y sus laberintos, como en algunas partes de **Destino: Rua Aurora** o de **El futuro**. Algo de eso está atrás de **Amores impares**, que es un libro que quiero mucho, y que también exige mucho, lo admito, del lector. Es un collage, pone en tensión textos variadísimos, que serían inconciliables en otro orden que no fuera ese, el del collage. Las distorsiones que se crean, los diálogos, las yuxtaposiciones, los oscurecimientos y las potenciaciones, todo tiende a crear un texto nuevo y estremecido no sólo frente a cada lector, sino frente a cada lectura, y, hecho sobre textos de varios autores, no hay siquiera la ficción de una primera persona salvadora. No me refiero al collage como técnica surrealista, aunque sea cierto que haya en el libro regiones del sentido incontroladas. Me refiero al desafío a la inteligencia y a los lugares comunes de la lectura que supone una lectura polifónica. Es en ese sentido que **Amores** exige mucho del lector. Leerlo en busca de calidades canónicas de cada texto, como quien caza mariposas con una red, es un camino sin salida, una franca tontería, como imaginar que ese collage fuera una "antología". **Amores** tiene todo ese laberinto de la inteligencia del que te hablo, las yuxtaposiciones, lo que debe ser siempre recreado. Esa es la estética con la que ando "violentando al silencio", ya que él será siempre la única perfección.

### ¿Cómo es la sexualidad de los orientales,...., esto es muy diferente en Brasil?

Últimamente me he fijado que los uruguayos idealizan al Brasil, como un Paraíso perdido de la sensualidad. Antes no era sí, y no es "culpa" de los uruguayos. La propia propaganda turística brasileña en Europa también valoriza las nalgas expuestas en playas tropicales. Pero no deberían idealizar tanto esa aparente hipersensualidad. Es cierto que hay un "jugar" brasileño, esa nostalgia tupí de una infancia nunca totalmente perdida ("brincar", jugar, es uno de los modos de llamar al acto sexual). Pero se trata de un país de larga tradición esclavista donde el estupro hace parte del mito constitutivo (Macunaíma). Es uno de los países donde más se asesinan homosexuales, y eso no debería ser olvidado. En general, la estructura patriarcal de ambas sociedades, la brasileña como la uruguaya, es muy fuerte. En cuanto al homoerotismo, se puede considerar **O Bom Crioulo** de Adolfo Caminha como un texto fundador. Es de 1895. Hay algunos antecedentes, pero de hecho, el **Crioulo**

es la primera novela de tema únicamente "gay", como se diría hoy. Y ¿qué narra? Narra una sensualidad y un amor sadomasoquistas entre el Negro colosal y el frágil, oportunista y rubio Aleixo, el otro marinero. También sería útil leer el ensayo **Casa-Grande e senzala** de Gilberto Freyre, que desmonta las relaciones de poder, incluso las que pasan por el erotismo, en el Brasil legado por el Imperio esclavista. El Uruguay es infinitamente más democrático y las relaciones que el erotismo dramatiza son más simétricas. Me parece. Y en todo caso, prometo no cometer la imprudencia de juzgar fantasías.

Entrevista: Roberto Mascaró