

ENTREVISTA A DIEGO JOSÉ

ALFONSO MACEDO

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

Alfonso Macedo (AM): Comencemos por tus novelas: *El camino del té* y *Un cuerpo*. La primera está vinculada a la poesía. La segunda tiene una visión pesimista de la realidad mexicana. ¿Qué buscaste explorar en ambas?

Diego José (DJ): Primero, hay una temporalidad muy marcada entre la producción, entre la escritura de *El camino del té* y después la escritura de *Un cuerpo*. Yo empecé, por ejemplo, a armar, a estructurar *El camino del té* primero como un conjunto de poemas, de poemas en prosa –era esa mi intención inicial– que buscaban representar la gráfica japonesa de algunos pintores del tapiz de los siglos XVII y XVIII, de forma particular en relación con la obra de Utamaro, toda esta pictórica erótica del Japón, que está reunida o condensada en lo que se denomina el Shunga, que es como el libro de la erótica japonesa. Entonces yo buscaba hacer una especie de ejercicio, de apropiación, de encuentro entre la parte pictórica, la parte plástica, con las posibilidades del lenguaje erótico. Pero de ahí empezó a surgir, de manera hasta cierto punto espontánea, la posibilidad de contar una historia de formación erótica, en la que figuraba un personaje, un samurái, y el personaje que le sirve de modelo, la esclava. Pero en un principio la realización no estaba pensada como novela, sino que a partir de que fue despuntando la posibilidad de que los poemas armaran una situación, entonces se empezó a convertir en novela, y

tardé realmente varios años, tardé muchos años en concebir la novela, en escribirla, en elaborarla, en quitar, obviamente porque el mismo género de la novela me fue imponiendo trabajar ciertas cuestiones históricas, muy enclavadas dentro de una temporalidad narrativa, y que finalmente decidí quitar y darle un sentido como de atemporalidad, como de cierta suspensión. Yo empecé hacia finales de los años noventa y la terminé hasta 2004. En cambio, con *Un cuerpo*, la historia, desde el principio, se me presentó como una novela; mi búsqueda fue intencionalmente elaborar una novela con ciertos elementos narrativos, buscando en la medida de lo posible distanciarme de la estructura poética de *El camino del té*, porque aunque en *Un cuerpo* también hay elementos poéticos, hay pasajes que pudieran tener incluso elementos metafóricos, no está el acento en ese rasgo, yo quería experimentar más la parte narrativa, narrar más una historia, porque en *El camino del té* la historia es más como un añadido, es un pretexto para los pasajes, para las escenas del trabajo pictórico.

AM: Podemos pensar en *Un cuerpo* como una novela de aprendizaje, como una novela de experiencia a propósito de lo que le ocurre a Alfredo, con el asesinato de su hermana. Entonces eso lo vinculas a una época, a la década de los noventa, y que tiene un *soundtrack*, como un trasfondo o una educación musical. ¿Qué opinas de los medios de comunicación en ese sentido, en esos años noventa, en los que tú escuchabas esa música?

DJ: Bueno aquí habría dos aspectos; por un lado está la intención de escribir una novela en donde hubiera elementos muy específicos, en la interacción de personajes con conflictos, me proponía la posibilidad de construir un contexto. Ahí vuelvo otra vez con el contraste: *El camino del té* es una novela que de alguna manera es atemporal, es decir no hay una ubicación estrictamente histórica ni contextual, sabemos que ocurre en Japón, pero es un Japón

idílico, idealizado, en el campo, no se define muy bien qué época; se podría sospechar, por algunos datos que se dan, de algunas guerras con China, pero son datos muy someros. En cambio, en el caso de *Un cuerpo*, era al contrario, era enclavar la historia dentro de un contexto muy particular, muy específico, y ahí me di la oportunidad de recrear los años noventa: la música, los videos, el surgimiento de cierta cultura de masas, ya muy implicada con una construcción muy norteamericanizada de la vida cotidiana, y que está totalmente ceñida a la urbanización. De ahí la música, obviamente es un poco la época que me tocó a mí, en cierta edad, vivir siendo joven, escuchar, ver, por ejemplo, todo lo que fueron los cambios del rock, el rock dejaba de ser, por un lado, una especie de cierta bandera ideológica, y que se convertía, más en los años ochenta, como una mercancía, un producto, y en los años noventa viene un poco como esta contrarrespuesta, no de volver a esas raíces, sino más bien a esta cuestión desenfadada del rock y esta cuestión también violenta del rock y de los videos musicales. Entonces yo quería trabajar con esa estética, entonces la música, los videos, el cine, ciertas cuestiones iconográficas de la época, traté de incorporarlas a la narración.

AM: Y entonces eso termina por formar al espectador, al escucha. Por ejemplo, hay una frase que me gustaría retomar: “nostalgia que no era nuestra”, es una nostalgia en un sentido, de volver a esas canciones, ubicadas en un momento, y que de alguna manera también imprime falsos recuerdos.

DJ: Sí, también esa idea de la “nostalgia que no era nuestra” era una frase que hablaba un poco de cómo todas las generaciones viven a destiempo, quizá podríamos hablar de que las generaciones actuales viven más inmersas, realmente, en su temporalidad, en su inmediatez, pero que en muchos sentidos la juventud –después de los *hippies*, después de los años sesenta– es una cuestión

nostálgica en ciertos sentidos. Entonces escuchábamos una música, y creo que eso tiene que ver con la esencia del grunge, una música que no era necesariamente de nuestro tiempo, sino que habíamos crecido escuchando a los Beatles, a los Rolling Stones, a Led Zeppelin, a grupos de rock viejos y que no eran, de ninguna manera, nuestra temporalidad, y junto con ese rock viejo, clásico, diríamos, venía apareciendo una cuestión, como decir: esto suena interesante, esto nos habla más de cerca, que era precisamente, Nirvana, Pearl Jam, Bush, todos los grupos de esa época.

AM: Volvamos al tema del erotismo. Lo exploras en *El camino del té*, donde claramente se refleja la relación entre el samurái y la sierva, pero me parece que también por esos años habías escrito tu primer poemario, *Cantos para esparcir la semilla*. ¿Hay una conexión entre ese erotismo con la novela?

DJ: Creo que la parte erótica, dentro de las cuestiones eróticas o poéticas, por lo menos en lo que respecta a mi formación y a mi escritura, van muy de la mano, es decir no me pienso ni me he considerado como un escritor erótico, pero el tema de la sexualidad, del amor, de la posibilidad de reinventarse a través del cuerpo, creo que es una metáfora importante en mi trabajo. Ambos libros no son, temporalmente, tan cercanos; sin embargo creo que es una preocupación que tiene que ver con cierta edad, con cierta época, en la que ese esplendor de la misma experiencia de la sexualidad, de la vivencia del erotismo, se vuelve un alimento artístico, sensorial, muy importante.

AM: Quizá esto ya esté respondiendo con respecto a tu trayectoria como poeta, pensando en tu primer libro, y después si pensamos en el segundo, *Volverás al odio*, después quizá es posible ver una especie de reconciliación en *Los oficios de la transparencia*, y también este giro que das en *Cicatriz del canto*, en cuanto a esta

forma de mirar la vida, de una manera distinta, que quizá tenga que ver con tu madurez como poeta y como persona. Y yo quisiera oponer eso: en *Cantos para esparcir la semilla* hay un canto a la fecundidad artística, al artista como demiurgo, como creador, y ya en este último libro, que se publica a finales de 2014, se nota una voz que está cuestionando la palabra y el acto creador. Entonces hay un proceso creador muy preciso, ¿cierto?

DJ: *Cambios para esparcir la semilla* es la celebración del amor a través de la poesía. Es decir, no se trata de la relación amorosa entre los amantes, sino que existe una intención por representar una especie de nupcias con la poesía, con la musa, que está representada en la mujer amada, pero que en realidad nos está hablado de la misma vitalidad de la poesía, de la condición mítica de la poesía. Entonces eso es en muchos sentidos el encuentro entre el poeta y la musa, entre el poeta y la poesía, y por eso la fecundidad artística, por eso la palabra, el canto, se envuelven en un elemento de germinación, de posibilidad, de dar vida, de transformar la palabra y la emoción en poema. Aunque claro, está la presencia de lo femenino, del poder que ejerce o que ha ejercido siempre a través de mi poesía. Entonces, es un libro de iniciación en un sentido. En el primer poema de *Cantos para esparcir la semilla* hay unos versos que dicen: “Las cosas están en su sitio / incluso el espíritu que me mueve a escribir”. Cuando yo lo escribí, cuando yo lo incorporé como página inicial de mi primer libro, no tenía cabal conciencia de lo que estaba diciendo en estricto sentido, pero con el tiempo, con esta experiencia que uno va adquiriendo a través de la poesía también, fue cobrando un sentido mucho más importante, el hecho de que de pronto la realidad puede ser bella o puede ser terrible, más allá de las palabras, más allá de que yo quiera escribir sobre ellas, entonces es quizá ese distanciamiento que puede estar en *Cicatriz del canto*: el poeta se plantea sobre el origen de la creación de la palabra,

la suplantación de la palabra, cómo la palabra muchas veces suplanta a las cosas, a las experiencias, a lo real. Entonces, es un giro, pero ese giro tiene que ver mucho precisamente con esos procesos, con encuentros y desencuentros que significa vivir a través de la poesía.

AM: Eso también podría crear una oposición entre fertilidad y esterilidad, es decir, este cuestionamiento constante de muchos poemas de *Cicatriz del canto*, donde se ubica esta cuestión de la creación poética que parece conduce más a una esterilidad y que además se puede relacionar con lo que comentas, con una “marabunta de palabras” que bloquean, esas palabras que, siguiendo a Foucault, de alguna manera, han perdido su significado original y que eso también ha creado una especie de caos. ¿Tendría que ver esto con lo racional? ¿Tendría que ver con la idea de volver a lo primigenio, a la palabra emotiva, que se opone a la palabra racional?

DJ: Sí, sin duda. La materia prima con la que trabaja el poeta son las emociones y las palabras. Llevar precisamente la emoción a la palabra es el esfuerzo del trabajo, de vivencia y escritura que realiza el poeta. Pero resulta que de pronto las palabras se vuelven un impedimento para realizar la misma poesía, es decir se vuelven una especie como de ruido y también se vuelven una forma de control; queremos encasillar, clasificar, y esa sería la parte de racionalizar las cosas a través de las palabras. Es decir, como que presentan estos dilemas. Por un lado, es aquel puente que nos permite poder abrirnos hacia la experiencia del poema y por otro lado, son también los grilletes de la razón. Entonces, en cierto sentido, este largo cuestionamiento sobre la relación del poeta con la palabra o sobre la relación del poeta y sus emociones y la posibilidad o la incapacidad que a veces el poeta tiene de poder utilizar las palabras para expresar ciertos estados anímicos

o ciertas experiencias. Y entonces es esa lucha en un mundo que de pronto ha vaciado el sentido de las palabras, lo que un poco Ricoeur dice acerca de las metáforas muertas, de cómo el lenguaje se encuentra plagado de éstas, en un universo que de pronto pareciera decir cada vez más cosas, pero más cosas cercanas a una basura lingüística. El poeta tiene que abrirse un camino y empezar a reidentificar y a reutilizar las palabras, a limpiarlas de todos esos elementos para que puedan expresar lo más palpablemente posible esa experiencia. Por eso el poema inicial de *Cicatriz del canto*, “Alba”: “Soy un poeta de carne y hueso / y mi palabra es carne y hueso”, que puede ser interpretado por supuesto de muchas formas, pero es esta idea también como decir de pronto: ese volver a lo palpable, a lo concreto que pueda dar un significado mucho más pleno y mucho más completo a la poesía.

AM: Y quizá por eso hay una reconciliación con la palabra al final. La última sección se titula “Restauración”, y ahí aparece un poema dividido en pequeñas partes, “Jardín de la gacela cautiva”. Me parece que ahí hay una reconciliación, hay un tono más optimista, más esperanzador, como si como poeta hubieras redescubierto ese camino a la creación, a la fecundidad.

DJ: No sé si optimista, pero sí se trata de una restauración porque finalmente la palabra amor es la que le da sentido a toda esa experiencia. Por eso *Cicatriz del canto* está organizado como una especie de trabajo ascético, del trabajo de un asceta, como alguien que va siguiendo unos pasos, por eso inicia con el alba, pasa por el páramo, hay una especie de reclusión, de celda, hay otra parte, la cima, la parte más emocional, donde se dice que uno está incapacitado para controlar las cosas, o sea el mundo, el universo, no dependen de nuestra voluntad, sino que tiene su propio orden, su propia organización, y al final viene este reencuentro; el libro terminaba un poco antes, en donde precisamente se dice “Aquí

termina el poema”, lo que sigue, lo que queda es simplemente una reverberación, son palabras que no alcanzan del todo a decir la experiencia, y este reconocimiento es como decir “Yo soy pequeño”, que es el reconocimiento de la pequeñez con relación al universo.

AM: Entonces, todos tus libros aspiran a crear un único poema, ¿no? Veo cierta constancia en algunos temas, pero en *Volverás al odio*, tu segundo libro, hay un contraste con el primero, desde lo temático y emocional.

DJ: *Volverás al odio* es el envés de *Cantos para esparcir la semilla*. Es el lado oscuro del corazón, el lado doliente del corazón, pero también es la capacidad del poeta, de reconocer su dolor pero también, a la vez, de reírse de sí mismo, de crear un poco esta cuestión de la ironía, del humor, pero aplicados a sí mismo, que no deja de tener una dosis de amargura pero que también es salvífica, nos ayuda a rescatar, es muy catártico, quizá es el libro que emocionalmente es más alto, como experiencia del hombre. Y después viene *Los oficios de la transparencia*, que para mí es un libro muy emblemático, porque ese dolor que está presente en *Volverás al odio* es un dolor que se cura, que se traduce en otra vez en acto creador, otra vez en la posibilidad. Es un peregrinaje, es una peregrinación que va hacia el interior del poeta, pero también a través de lo que es andar, caminar por la vida, es como volver a encontrar desde dentro, con el mundo y la naturaleza, con las cosas, volver a encontrar ese sentido. Entonces, también es un libro muy físico porque lleva esa etapa, ese dolor emocional lo convierte en un dolor de cansancio, de fatiga, del caminante, del peregrino y al final busco precisamente esa restauración. En ese sentido, *Los oficios de la transparencia* fue un punto clave en mi manera de entender la poesía, como que ahí se creó una especie de *gestalt*, como decimos, se integró una concepción poética.

AM: Que está en evidencia, porque estás ahí pensando esa idea al mismo tiempo que se está creando, el lector tiene esa posibilidad de acceder a esa conformación del material poético en el momento. Además por ahí noté también ciertos ecos místicos, varias referencias, por ejemplo, a San Juan de la Cruz. Esto parece parte de una experiencia íntima. Esto también aparece en *Los oficios de la transparencia*. Yo lo detecté más en *Cicatriz del canto*.

DJ: Precisamente la comunión con el poema, con la poesía, es una relación mística, no hay otra posibilidad. Cuando el poeta realmente decide encontrarse con la poesía lo hace a través de las palabras, pero al final las palabras le quedan cortas: “es ese no sé qué que se queda balbuciendo” de San Juan, y la poesía mística para mí siempre ha sido una compañía importante, tanto los místicos cristianos como los místicos persas, como Rumi, por ejemplo, que es un faro de cómo percibir la relación del hombre con la maravilla, con la poesía. Entonces, *Los oficios de la transparencia* fue un poco como ese descubrimiento, esa revelación, y también esa revelación de *poder decir* a través del poema o a través de la palabra esa esencia de la espiritualidad. Hay una parte muy significativa en mi obra poética, sobre todo, que tiene que ver con la espiritualidad, pero no una espiritualidad dogmática, canónica, no perteneciente a un credo, sino, casi podría decir, pagana, que me vino mucho leyendo a Alberto Carneiro, como que ahí surgen esas revelaciones de juventud. Es una piedra angular en muchos sentidos.

AM: Pasemos al género ensayístico. Tu libro *Nuevos salvajismos* se ha publicado en varias ocasiones. Ahí sí podemos ver a un Diego José más pesimista. Hay una crítica a la sociedad en México que, aunque no podamos etiquetar del todo como posmoderna, sí posee algunos elementos que podemos observar y que imi-

tan a las sociedades industriales más avanzadas. En ese sentido, tú criticas, por ejemplo, el trabajo innecesario e inútil, criticas al hombre contemporáneo enajenado.

DJ: Por supuesto que hay aspectos aparentemente pesimistas en mi reflexión en *Nuevos salvajismos*, pero me parece que es un libro que tiene que ver mucho más con una propuesta de ser críticos con relación al contexto en que nos tocó vivir. ¿Y por qué digo esto? Porque de alguna forma sí creo que hay una parte del pensamiento crítico que nos ayuda también, por ejemplo, a poder identificar por dónde estamos falseando las cosas, es decir, qué parte de todo este relato de la posmodernidad o este gran relato de la sobremodernidad como la llama Marc Augé—que me parece un fenómeno distinto— toda esta sobremodernidad, de alguna manera, qué tanto nosotros nos lo hemos ido creyendo sin replantearnos y sin preguntarnos por qué. Entonces, el punto de partida es esta idea y me interesa sobre todo que ese planteamiento crítico pudiera de pronto hacernos reflexionar sobre la velocidad, cómo desacelerar la modernidad, por ejemplo. La modernidad tiene como soporte la velocidad, las cosas tienen que ser *hiper*, tienen que estar más allá del presente, tienen que adelantarse, y todo eso obviamente genera mucha ansiedad en la sociedad. Estamos viviendo probablemente en una de las sociedades más ansiosas. ¿Y cómo podemos frenar, de alguna manera, esa ansiedad? Empezando a hacer procesos mucho más lentos, lentos de producción, lentos de desarrollo, lentos de trabajo. El filósofo francés Edgar Morin dice mucho esto, que no podemos entender que la idea del desarrollo no es, realmente, del todo conveniente para la sociedad porque ese desarrollo tiene que ver prioritariamente con cuestiones económicas, de control político, de control social, económico, entonces es un desarrollo muy incompleto. Entonces, ¿cómo salirse de ese desarrollo hipermodernizado, sobremodernizado? Y empezar a pensar desde una cuestión más lenta, y ahí es de donde viene esta parte sobre el trabajo

inútil que obviamente no es inútil para el capitalismo, obviamente no es inútil para la globalización, porque incluso depende de esa inutilidad del trabajo, de la repetición y de la reproducción compulsiva del trabajo. Pero es importante plantearse que hay otras formas, o que tiene que haber otras formas de desarrollo, y que lo estamos viendo y viviendo, todavía de manera muy incipiente, en las comunidades que se asocian para generar productos o cultivos muy familiares, para autosostenerse como familias, ese tipo de microeconomías van a revolucionar muchísimo el modelo económico del futuro. La realidad es que el fenómeno producción-consumo-producción-consumo está atrofiado.

AM: Para terminar me gustaría preguntarte sobre *La palanca*, cuyo nombre es tomado de un edificio emblemático de la ciudad de Pachuca. ¿Cuál fue el propósito tuyo y de Pablo Mayans de crear una revista de esa naturaleza?

DJ: Cuando yo llegué a vivir a Pachuca, prácticamente hace diez años, traía la ilusión de generar cosas, siempre fui un apasionado de las revistas y los suplementos culturales. Creo que eso también tiene que ver mucho con la historia cultural de nuestro país, en la que, sobre todo en el siglo XX, las revistas culturales tenían también una especie de credencial, de sentido de pertenencia, por ejemplo *Contemporáneos*, Villaurrutia, Gorostiza... luego las revistas de Octavio Paz, desde *Taller*, *Plural*, *Vuelta*... Yo me crecí y formé leyendo mucho esas revistas y suplementos de literatura y tenía el interés de crear algo así, una especie de periódico, y en ese punto coincidimos Pablo Mayans y yo; él tenía esa inquietud, había hecho algunos *fanzines* aquí en la ciudad, entonces fue la coincidencia y sobre todo quizá la comunión estética, es decir, empezamos a coincidir en autores, en formas de percibir el arte, la cultura. No digo que necesariamente se acertara, probablemente también hubo errores pero era el momento en que nosotros es-

tábamos viviendo en los años noventa. No había realmente una oferta literaria diversa o plural dentro de la ciudad y entonces nos pareció que la revista podía entrar en un nicho muy importante y quisimos siempre hacer de *La palanca* un espacio de creatividad en donde le restáramos importancia al peso ideológico y a la carga ideologizante de la literatura y sobre todo también de los nombres, esta cuestión de la nómina de los autores, siempre buscamos autores reconocidos pero nunca quisimos que fueran los autores reconocidos los que nos abrieran el espacio de interés en el lector, sino los textos. Entonces nos convertimos en eso, en una revista en la que realmente estábamos interesados en publicar textos de creación: narración, poesía, ensayo. Incluso publicamos textos teatrales, escenas de teatro; el espíritu de *La palanca* siempre fue un espíritu muy lúdico tanto en la parte literaria como en la parte artística. Había una influencia de cosas que, por ejemplo, Pablo había conocido, y otras que yo también empezaba también a incorporar, entonces revisábamos juntos ciertas cosas que nos habían interesado, las revistas aquellas, de *S. Nob* de Salvador Elizondo, también la cuestión visual y estética que en un comienzo la incorporó David Maawad, que tenía mucho que ver con la revista de Nueva York que hizo...

AM: Por ahí también apareció el trabajo de Joan Fontcuberta...

DJ: Sí, a Fontcuberta ya lo contactamos después, en la segunda etapa de *La palanca*, pero siempre fue una cuestión como de buscar aspectos que a nosotros nos interesaban, siempre fue una revista de editor, Pablo más en la parte plástica y yo más en la parte literaria publicábamos lo que nos interesaba publicar, ajustábamos el material y lo publicábamos. Y al principio nos costó trabajo crear una red de contactos y gente que pudiera colaborar con nosotros, pero después fuimos realmente logrando integrar e involucrar a mucha gente interesante, tanto en la plástica, en la parte fotográfica como en la literaria.