Cuestión de luz

Cuestión de luz/ Ricardo H. Herrera
–1ª ed. Buenos Aires, 2013–

ISBN 978-987-1586-36-3

© Carlos Mastronardi, Jorge Leonidas Escudero, Francisco Madariaga, Alejandro Nicotra, Horacio Castillo, Rodolfo Godino, Juan Manuel Inchauspe, Inés Aráoz, Javier Adúriz, Roberto Malatesta, Pablo Anadón, Carlos Battilana, Beatriz Vignoli, Walter Cassara, Marina Serrano, Javier Foguet y Alejandro Crotto, por los poemas
© Ricardo H. Herrera, por la selección y notas
© Huesos de jibia, por esta edición

www.huesosdejibia.com.ar
huesosdejibia@gmail.com

Pasaje Robertson 522
(1406) C.A.B.A.

Diseño de la colección: Nat Filippini
Diseño de tapa: Pedro José Giraldo
Fotografías de tapa: Graciela Prieto Photography
Maquetación: Maurice Brosandi
Corrección: Laura Gómez Palma

Hecho el depósito que indica la ley 11.723
Impreso en Argentina

Cuestión de luz
Diecisiete poetas argentinos

Selección y notas de Ricardo H. Herrera

Introducción

a Irene M. Weiss

El olvidado arte del blasón, disciplina medieval hoy en desuso, guarda cierto paralelismo con la situación de la poesía de nuestro tiempo. En un poema titulado "Heráldica", sirviéndose de la iconografía propia de ese arte, el poeta italiano Giorgio Caproni bosqueja un final emblema de la desolación. Escribe: "Amor, qué herido está/ el siglo, y qué solos estamos/ —tú, yo— en la opacidad/ sin nombre. Se acabó/ el tiempo del ruiseñor/ y del león. Está destruido/ el blasón. El unicornio/ no ha dejado huellas en el suelo:/ hay *Sombra* en el corazón". En otro poema, una cantinela titulada "Respuesta del cambista", vuelve con humor menos sombrío sobre el abandono que aflige a la poesía. Tararea: "Son monedas preciosas,/ por cierto. Pero ya no tienen curso./ Pruebe en un Museo. No veo/ —lo siento— otro recurso". La devaluación de la dimensión estética del lenguaje convierte a la poesía en un objeto fútil, casi absurdo. Es difícil determinar cómo y cuándo comenzó esa devaluación de la dignidad de la palabra, igualmente difícil es proponer recetas para contrarrestarla. Aunque cada poema, en tanto se realiza en la escritura, alivia esa angustia, a la postre acaba por incrementarla con su inanidad, con su sucesivo ir a nada. Este es, a mi juicio, el espacio en el cual se debate agónicamente la poesía de los últimos tiempos, en un ritmo casi simultáneo de expectación y perplejidad; a la aridez de fondo, se opone el goce puro de la palabra poética que aspira a vencer el vacío sin sobrentendidos generacionales ni falsa retórica. El resto, proliferante hasta el infinito, es desconocimiento o negación.

Esa profunda aridez de fondo coincide con un altisonante ruido de superficie: un desierto que es preciso atravesar si se aspira a hallar una voz que resista la desintegración que genera el estridor de la época. El planteo tiene dos antecedentes célebres. Vallejo lo articuló del siguiente modo en *Poemas humanos*: "¡Y si después de tantas palabras,/ no sobrevive la palabra!" La angustia por el

más allá de la palabra se confronta en su poesía con la sospecha de que no hay lenguaje que dé cuenta de nuestra muerte diaria; es en la distancia entre esos dos extremos donde su poesía cava. Una segunda referencia literaria de primer nivel la hallamos en Eliot. Por la misma época en que Vallejo se sumía en su meditación sobre las dificultades de la poesía, Eliot escribía en *Ash Wednesday* ("Miércoles de ceniza") los siguientes versos: *Where shall the word be found, where will the word/ Resound? Not here, there is not enough silence... [...] No time to rejoice for those who walk among noise and deny the voice.* ("¿Dónde podrá hallarse la palabra, dónde/ resonará la palabra? No aquí, no hay suficiente silencio... [...] No hay alegría para quienes caminan en el ruido y niegan la voz"). La elección eliotana del silencio está lejos de constituir un ritual; es búsqueda de una única instancia de radicalidad y totalidad. Sintetizando: la angustia y la aridez están en el núcleo mismo de la experiencia de la poesía moderna, ambas guardan relación con la búsqueda de un fundamento ausente. Es desde ese núcleo que arranca la línea de tensión de la poesía que importa. La ingente masa de lo producido al margen de los planteos vallejianos y eliotanos se desentiende de la pregunta por el fundamento, prolifera en el aire y en el aire se pierde, lo cual es perfectamente lógico. Lo poco que se sustrae al ímpetu disolvente de lo efímero se inscribe en el área desértica que Eliot y Vallejo exploraron, zona que aún no ha sido definitivamente franqueada por la palabra poética.

Una generosa invitación me permitió realizar a comienzos del año 2011 una breve antología de poesía argentina de la segunda mitad del Siglo XX, para uso de alumnos de literatura de lengua española en la "Johannes Gutemberg Universität de Mainz". La circunstancia imponía la síntesis. Elegí a cinco poetas argentinos para leer y comentar en ese ámbito. Eran ellos: Carlos Mastronardi, Jorge Leonidas Escudero, Francisco Madariaga, Alejandro Nicotra y Horacio Castillo. Más tarde, a mi regreso, me propuse hacer llegar hasta el presente inmediato la línea estética perfilada por aquellas figuras. Agregué otros doce poetas: Rodolfo Godino, Juan Manuel

Inchauspe, Inés Aráoz, Javier Adúriz, Roberto Malatesta, Pablo Anadón, Carlos Battilana, Beatriz Vignoli, Walter Cassara, Marina Serrano, Javier Foguet y Alejandro Crotto. Como se verá, se trata de una línea que al extenderse en el tiempo estrecha su cauce y permite focalizar con mayor precisión su rumbo. El horizonte expresivo se restringe, la búsqueda de un fundamento se torna más dramática. No obstante diferencias estilísticas que saltan a la vista, todos estos poetas se hacen cargo sigilosamente, cada uno a su modo, de la dificultad o aridez que trae aparejado el ejercicio de la lírica en nuestra época. Su soledad los ha llevado a transitar ese desierto con voz a veces exuberante (Madariaga, Escudero, Crotto), a veces agónica (Inchauspe, Battilana, Vignoli). El vitalismo de aquéllos tiene que ver con la actitud con que se disponen al combate espiritual, no con la afirmación de la vida sin más. En Madariaga la lucha es de singular violencia, ya que defiende una cultura regional aniquilada por la modernidad. Así, entre poetas a primera vista antípodas, existe un vínculo impensado, y es la índole metafísica de su búsqueda. Otro tanto sucede con el resto de las figuras elegidas: sus palabras siempre salen a rescatar una zona de revelaciones sofocada por el historicismo o el psicologismo. Hay unidad en la experiencia, coherencia en la honestidad de sus respuestas a los desafíos que entraña la escritura de poesía en nuestro tiempo, lo cual es exactamente lo opuesto de la uniformidad facciosa de la tendencia dominante en el campo literario.

El conjunto es una selección de poesía argentina escogida a título personal por su singularidad de experiencia, su calidad estética y su búsqueda de cierta luminosidad lírica. Se trata de poetas que he ido descubriendo gradualmente a lo largo de un lapso muy dilatado en el tiempo. Mi primera aproximación a la poesía de Inés Aráoz, por ejemplo, se publicó en *La Gaceta* de Tucumán en diciembre de 1988. Sobre otros autores (Madariaga, Nicotra) escribí incluso antes. En todos los casos, siempre me acerqué a sus obras llevado por la curiosidad y siguiendo mi intuición, sin condicionamientos de ningún tipo, de la mano de una atracción espontánea que con

los años fue transformándose en fidelidad. Quiero detenerme un momento sobre este aspecto de la cuestión, sirviéndome de unas palabras de Hofmannsthal. Dice el poeta: "Hay en nosotros ciertas cualidades que nosotros mismos no sabríamos reconocer en una obra nuestra, tampoco las advertimos en la reacción del mundo, sin embargo son las más preciosas, y hacernos conscientes de ellas aceleraría el curso de nuestra sangre: interceptar tales rayos y reorientarlos es el cometido más delicado de la amistad". En este aforismo de *El libro de los amigos* Hofmannsthal le adjudica al amigo una misión que se confunde con mi ideal del crítico: captar las cualidades más connaturales a la sensibilidad de un autor, ésas que emanan del núcleo más íntimo de su temperamento, y ayudarlo a comprenderse a sí mismo, a aceptarse a sí mismo, a crecer más fielmente apegado a sí mismo. Sólo al ejercer una responsabilidad de este tipo la crítica aparece como necesaria para quien escribe y lee poesía. Y es eso lo que he intentado al vincularme con mis poetas. En un momento de la cultura como el actual, en el que muchas veces el artista distorsiona su visión o menoscaba su oficio por atender a los reclamos de una realidad que lo niega de raíz, la ayuda que puede prestarle una crítica amiga de la sensibilidad poética resulta evidente. Por otra parte, el proyecto inicial de la antología toma su origen en un breve curso sobre poesía argentina dedicado a alumnos de otra lengua, un origen didáctico que me gustaría hacer extensivo al conjunto final. Vale decir: más que a intervenir en una multitudinaria vida literaria que se encuentra al borde del colapso, este libro aspira a dar con un lector capaz de sustraerse al bombardeo periodístico de la corriente hegemónica, un lector que se interese por la poesía entendida como arte y que no haya perdido la saludable condición de perpetuo aprendiz.

La exposición del modo en que se configuró el criterio antológico se impone, no sólo porque no obedece a la improvisación o a un imperativo editorial, sino porque vivimos en un país en el que reina la más extraordinaria confusión poética que pueda imaginarse. Como muestra de lo dicho, valga el hecho de que la crítica

especializada considere más atendible el fenómeno coloquialista de los años sesenta (el llamado "sesentismo") que la verdadera gran poesía surgida en esa década, esto es, los cuatro libros más extraordinarios de la madurez poética de Borges: *El hacedor* (1960), *El otro, el mismo* (1964), *Para las seis cuerdas* (1965) y *Elogio de la sombra* (1969). ¿Por qué esta negación? El problema va más allá del giro a lo tradicional de la estética borgeana. Lo cierto es que el sesentismo y la poesía de Borges son fenómenos de difícil conciliación, ya que apuntan en direcciones opuestas. La poesía puede ser entendida como *cuestión de luz* (la fórmula es de Seferis) que vence al tiempo anonadante o como testimonio condicionado por factores sociales y psíquicos, determinantes de formas literarias. El dilema fue planteado por Aristóteles en su *Poética* y, en la medida en que tanto Borges como los poetas incluidos en esta antología lo reavivan, puede afirmarse que sigue vigente. Y es necesario que siga vigente, ya que no se trata de negar la historia, sino de resguardar la palabra poética del furor historicista de la época, de afianzar el concepto de temporalidad lírica en oposición a los encadenamientos lógico-historicistas que sólo fotografían el presente y con ello creen estar plasmando una verdadera idea de la historia, cuando en realidad no hacen más que profetizar sobre el pasado. La poesía es diálogo del hombre con su tiempo, pero diálogo interno, limitado a una subjetividad y a un devenir (otro); diálogo en el cual no se proyecta, al fin y al cabo, más que el deseo, la esperanza del hombre de durar un poco más allá de la época que le ha tocado fatalmente vivir y transitar. Conviene aquí recordar las palabras que Machado ha puesto en boca de su heterónimo Abel Martín: "Ahora se trata (en poesía) de realizar nuevamente lo *desrealizado*; dicho de otro modo: una vez que el ser ha sido pensado como no es, es preciso pensarlo como es; urge devolverle su rica, inagotable heterogeneidad".

Con sus naturales diferencias de procedimientos, los poetas seleccionados siguen esa línea de pensamiento: son conscientes del progresivo avance de "la opacidad sin nombre" que señala Caproni, no dudan de su poder letal. Consecuentemente, para todos ellos

la poesía es una cuestión de luz (*Por un poco más de luz* tituló Castillo a su poesía reunida, *Estudios de la luz* se llama el último libro de Anadón). Lo interesante es ver cómo encarna una misma preocupación central en voces que han avanzado por separado, a veces sin conocerse. Con los comentarios he intentado ofrecerle al lector tanto una guía de lectura como un marco crítico que justifique mis preferencias, tarea esta última inexcusable en tiempos como los que corren. Se dirá que diecisiete poetas, la mayoría de ellos nacidos en provincia, sin huellas visibles de cosmopolitismo en su escritura, no bastan para representar un momento histórico tan complejo y convulso como la cincuentena que abarca el período 1960-2012. ¿Qué responder? Los valores estéticos y los intereses historiográficos van por rumbos diferentes; la poesía lírica y los acontecimientos decisivos de una civilización raramente se dan cita en un mismo lugar. Por otra parte, no deja de ser útil disponer de un conjunto de voces inconfundibles en el interior de un espacio limitado, un espacio que dé cabida sólo a lo estrictamente necesario; es algo que he comprobado a menudo al hacer uso de las formas fijas: cada palabra es oro cuando no se puede dilapidar ni una sílaba. De modo que diecisiete poetas pueden ser suficientes si lo que se pretende es no perder el hilo que permita salir vivo del laberinto del derrumbamiento del idioma y de los nombres.

Ricardo H. Herrera
Buenos Aires, marzo de 2013

Carlos Mastronardi*

* Nació en Gualeguay, provincia de Entre Ríos, en 1901. Obra: *Tierra amanecida*, 1926; *Conocimiento de la noche*, 1937; *Valéry o la infinitud del método,* 1955; *Formas de la realidad nacional*, 1961; *Siete poemas*, 1963; *Memorias de un provinciano*, 1966; *Poesías completas*, 1982; *Cuadernos de vivir y pensar*, 1984; *Borges*, 2007; *Obra completa*, 2010. Falleció en Buenos Aires en 1976.

Los sabidos lugares

La figura tumbada como el sueño,
y en tan grato abandono sin imágenes
para representarme a Dios,
la intención de la rosa
y la delicia que otros reconocen,
señalándome así, o bien paseando,
me digo en el recuerdo y la costumbre,
siempre entregado a parecidos cielos.

Ámbitos de reposo he conocido,
y sin tener en cuenta los templos, los deberes,
las vivas construcciones del cariño
y el fuego dispendioso de los pechos,
yo andaba demorando el porvenir.

Persona, en fin, de júbilos menores,
pido al acaso los ocultos nombres
y la avaricia del amor, el modo
del árbol que se expresa con dulzura,
y las manos que mezan
mi retirada sombra.

En la noche absoluta demoraba,
y sin el peso de victoria alguna,
me vieron un extraño de la dicha
y fue halago del alma ese abandono.
Era grato quedarse o ir despacio...

Tras la festiva voz, ruinoso el pecho
y apagado el anhelo. Digo ahora
que no fui el laborioso de mi empresa
por no reconocerme en tiempo y luces.
Junto a las claras dignidades, burla,
eso que en mí no es ángel ascendía.

Compañero: perdona lo que falta
de espectáculo y fe. No distinguía
mi gesto de lo que es consentimiento,
y estábame las horas apartado
de la rosa que nace entre batallas,
sin preguntas y vuelto hacia la sombra,
para invocar el mundo ya en retraso...

El azar trabajaba por ese hombre
cuya seña de luz perdió sin pena.
Mano para ofrecer, cansada boca,
llama a su descripción pocos secretos.
(La soledad fue tradición suave,
y es bueno convocarla a mi homenaje).

En un mirado mundo me recobro.
La calle acostumbrada, los sabidos
lugares y sus tiernas alusiones
continuación me ofrecen, gusto de horas.
Yo en mi estrella, en mi lecho, en mi tabaco.
Y el corazón, señor de la miseria.

(De *Conocimiento de la noche*)

Comienzo de la rosa

Quien la mira vivir como fuera del mundo,
allí, con algún libro que no acaba de leer,
o apenas retenida por el disco que gira
y libera su música, bien comprende que espera
los invisibles dones que aún no tienen forma.
Ni ella misma lo sabe: su oscura dicha incierta
llega desde unas patrias ausentes y futuras.

A veces, cuando viene de las calles ruidosas
o después de la cena, cuando decae el diálogo
y ante la noche vasta bebe el último sorbo
de café, se diría que el silencio y la hora
convierten en recuerdo su anhelo, y así vive
en otra edad; entonces, junta las manos solas
y se dice, perpleja, que tal vez cambió mucho.

Nadie sabe la fuerza ni la íntima constancia
de la rosa vehemente que se forma en su sueño,
pero al mirarla andar por el patio desierto,
o cuando la respuesta llega lenta y borrosa,
o cuando queda a solas con el cielo, es posible
verla entera. No hay nadie. Con pena uno imagina
que sólo el alba es huésped de la boca que espera.

Sin embargo, los días llevan su joven ímpetu
y en la estación amable, junto al árbol y al río,
mide con pie ligero las hazañas de Octubre;
entonces, cualquier hecho trivial le gana el alma
—el baile de los sábados, digamos, o el llamado
habitual de un amigo— y un fulgor prematuro
viene de los jardines donde quiere perderse.

Le abre el tiempo sutiles y oscuros laberintos
que siempre la requieren y que a la vez le otorgan
y esconden lo más suyo, lo que aún no conoce.
En su red hay un firme rostro oculto. Entre tanto,
sólo es el verso vano que busca un labio adicto,
y la flecha sin arco, y el fuego sucesivo
que se agota por ser un orden quieto y puro.

(De *Siete poemas*)

Para comenzar, señalemos lo evidente: en estos dos poemas tenemos un autorretrato y un retrato, un hombre y una mujer, el artista y su modelo. A nivel estilístico, importa destacar la calidad entrañable del tono de ambos poemas, la incontenible potencia evocativa que se desprende de los versos. Es tal la calidad de la inflexión melódica, tanta su fuerza de encantamiento, que en una primera lectura el lector queda como hipnotizado por esa sensualidad verbal que en ningún momento deja de profundizar lejanías. Se diría que su música desborda ampliamente el tema, velándolo o subsumiéndolo en una especie de distracción fecunda, de sortilegio, de olvido que anida en el interior mismo de lo recordado. No cabe duda de que el poeta conoce a fondo ambos temas: están desarrollados con un refinamiento y una sutileza poco comunes. Es ese conocimiento —decantado por el tiempo, transfigurado por el tiempo— lo que le abre paso a la expresión hacia ese "orden quieto y puro" (son las últimas palabras de "Comienzo de la rosa") que constituye el final horizonte estético de la poética de Mastronardi.

Entre los dos poemas hay una diferencia formal importante. En el autorretrato, el verso y la estrofa son variables; se trata de una silva polimétrica. En el retrato femenino, en cambio, tanto el verso como la estrofa se someten a una forma fija; se trata de cinco estrofas compuestas por siete versos alejandrinos cada una. La forma laxa del autorretrato se conforma a la índole errabunda del soñador; la forma ceñida del retrato femenino alude a la perfección de lo soñado: la rosa. Una rosa que puede ser tanto una mujer, el recuerdo de una mujer, como la poesía, el recuerdo de la poesía. En todo caso: siempre cima de la delicia o vislumbre de lo paradisíaco (en otros poemas suyos la rosa encarna la infancia o la provincia natal).

Más allá de estas diferencias, podría afirmarse sin embargo que estos dos poemas son el anverso y el reverso de una misma realidad. El autorretrato refleja la faz masculina de Mastronardi; el retrato de la rosa, su envés femenino. Hay nexos evidentes entre un poema y otro. Sin ir más lejos, en el comienzo mismo de "Los sabidos lugares" encontramos la palabra "rosa" ("la intención de la rosa"),

que nuevamente puede ser tanto el deseo de la mujer como el deseo de la poesía. El poeta se muestra como vencido por una indolencia sensible, extremadamente perceptiva (una suerte de derrota aceptada con indiferencia); también la rosa sigue un derrotero similar, aparece llevada como por una especie de ensoñación lúcida. Ausencia es la palabra que resume la poética de Mastronardi. Ausencia, no vacío. Si hubiese vacío habría desesperación, y no la ensoñación vagabunda que encontramos en cada verso. Hay un centro en su poética, pero un centro hecho de algo que ha desaparecido, dejando sólo un aura fascinante.

"Oscura y confusamente —escribe el poeta en una anotación del 'Cuaderno 1948-1950'—, alguna vez hemos sentido una suerte de exaltación mágica que temimos perder para siempre y cuyo recobro es nuestro anhelo profundo. Sin advertirlo, a lo largo de la vida buscamos las huellas de un lejano acierto, de una visión feliz, de un luminoso momento único. A través de los años no hacemos otra cosa que rastrear esa maravilla interna, ese momento afortunado y esencial. Nuestra vida sólo se prolonga para recuperar ese instantáneo prodigio que está como disuelto en nosotros. Todos nuestros esfuerzos —por cierto, involuntarios— tienden a reconocer esa venturosa, esa clara altitud que alguna vez alcanzamos. Con decisión inocente perseguimos el momento en que nuestra vida estuvo más cerca de sí misma y tocó una realidad más honda que la habitual".

Vale la pena detenerse en el hecho de que la música verbal de Mastronardi, tan lujosa en lo que hace a la elegancia del verso, se nutre de realidades cotidianas. Véase la segunda estrofa de "Comienzo de la rosa": ruidosas calles, sorbos de café... No podría pedirse algo más común, más llano. Y sin embargo, el rapto musical transporta todo eso a una suerte de dorada provincia del espíritu. De lo gastado a lo inmaculado va la palabra, de la opacidad de la costumbre al deslumbramiento de la seducción, de lo agonizante a lo natal. Porque estos dos poemas de madurez de Mastronardi fueron escritos en Buenos Aires, en el exilio porteño, y también en

el destierro generado por la edad. Presumiblemente, por la fecha de publicación, ambos poemas pertenecen a la década del cincuenta; "Comienzo de la rosa" al menos, se publicó por primera vez en *Siete poemas* (Cuadernos de la Piririta, Asunción, 1963). La índole corrosiva del tiempo, del tiempo urbano y del tiempo acumulado, tienen no obstante una imprevista faceta constructiva: permiten suscitar la rosa incorruptible, la poesía.

La poética de Mastronardi se afianza en lo ambiguo: lo callado acaba por suscitar la palabra, lo que encubre concluye por revelar la más recóndita esencia de lo nombrado. Esa ambigüedad se hace extensiva al verso y lo torna fascinante. Por un lado, sus frases tienen las características propias de la expresión lapidaria, parecen sentencias ("El azar trabajaba por ese hombre"), pero, simultáneamente, fluyen en pos de lo evanescente, de lo inasible. Hay algo líquido en la expresión mastronardiana, algo líquido que fluye entre orillas bien demarcadas (su verso muy raramente es libre; por lo general, está rigurosamente medido).

Ambos poemas nos permiten apreciar el altísimo nivel de calidad expresiva alcanzado por la poesía argentina a mediados del Siglo XX. Se trata, claramente, de una culminación, una culminación en retraso de la poética simbolista. Valéry es el modelo de Mastronardi. Cuando aparecen estos poemas, la casi totalidad de los poetas argentinos le ha vuelto la espalda a esta forma de entender la poesía; todos avanzan en grupo hacia el presente, nadie quiere custodiar memorias, ni siquiera las del Paraíso. Al desentenderse del tiempo pasado, la poesía abandona la cámara de resonancia del lenguaje. Lo que la palabra gana en ímpetu denotativo lo pierde en fuerza evocativa.

Jorge Leonidas Escudero*

* Nació en San Juan en 1920 y reside en la misma ciudad. Obra: *La raíz en la roca*, 1970; *Le dije y me dijo*, 1978; *Piedra sensible*, 1984; *Los grandes jugadores*, 1987; *Basamento cristalino*, 1989; *Umbral de salida*, 1990; *Elucidario*, 1992; *Jugado*, 1993; *Cantos del acechante*, 1995; *Viaje a ir*, 1996; *Caballazo a la sombra*, 1998; *Aguaiten*, 2000; *Senderear*, 2001; *Verlas venir*, 2002; *Endeveras*, 2004; *Divisadero*, 2005; *Tras la llave*, 2006; *Caza nocturna*, 2007; *Dicho en mí*, 2008; *Poesía completa*, 2011.

Lejanías

En la avenida de Circunvalación
los automóviles pasan raudamente
creyendo que uno es tonto y no se da cuenta
que van a ninguna parte.

San Juan tiene autopista y hace aspavientos
de ciudad moderna;
pero yo miro al este, al cerro Pie de Palo
donde los guanacos estarán hablando
de la próxima nieve.

Luego vuelvo cabeza al cerro Villicum
y me aturdo de azulidades. ¡Oh!,
qué hermoso es esto, silbo entre dientes.

Y un camión enojado da al viento su motor
murmurando insultos
porque mi corazón está puesto tan lejos.

(De *Basamento cristalino*)

A otro hablar

¿Y qué puedo decir con la lengua trabada?:
esto, y la sombra piso,
palabras huecas alzo, tomo
de la cola un ratón y lo suelto,
no es lo que busco.

Ando a ver en qué ando, qué saber,
hallar mi centro fijo, un rastro, el carozo;

me respiro y no.
Una mujer ayer su cabellera puso,
venda en mis ojos;
pero no dejé de buscar lejanías.

Quiero decir hermosas, no razones,
palabras como hombres pétalos y estrellas,
seudópodos de mí hacia lo inaprensible.

Ando andando estas averiguaciones
a ver si se me desata la lengua.

(De *A otro hablar*)

Muerte de la quimera

El llanto del cascador de piedras, sí señor.

Cuando nos despedimos lloraba
a moco tendido y su mujer dijo
don, don usté, déjelo,
el pobre tiene locura de viejo.

Así acabó mi visita al minero amigo,
a quien me había enseñado el secreto
de los cerros.
La tarde estaba fría,
con el dolor propio de nosotros
que habíamos venido a la ciudad
parece que a morir.

Cumbres arriba él solía decirme ahí,
ahí donde pisa es, pique, pique, ¿ve la guía?,

ahí está el metal, hay una fortuna.

Y hora en que regreso de la visita
un vientecillo irónico voltea oro,
oro oro de hojas otoñales sobre mí.

(De *Elucidario*)

Rumbo al país donde

No siai sonso
me ayer un amigo dijo pará,
dedicate a vivir el hoy;
pero lo desoí porque no escucho consejos.

Vengo resucitado y actúo
en una migración continua. Me complazco
en escarbar el horizonte porque existe
una salida y si aún no la ubico
es por falta de ver.

Mientras tanto no vos te fatigués en decirme
cómo debo vivir. Más bien observá:
de cada abismo saco la cabeza y escudriño
a ver si falta mucho o poco, o sea
estoy en la frontera del gran país,
porque de estar está,
sólo es cuestión de que me alcance la salú.

Me pellizco para mantenerme despierto.
Estoy en eso de:
"Felices los que no han visto y han creído".

(De *Viaje a ir*)

Escudero comenzó a publicar en 1970, a la edad de cincuenta años. Antes de entregarse íntegramente a la poesía, se dedicó a la minería, a una quimérica búsqueda del oro en su provincia natal, provincia minera por tradición. Ha publicado veinte libros en las últimas cuatro décadas. Se diría que está en las antípodas de Mastronardi, cuyas poesías completas caben en un delgado volumen. A la orgullosa escasez de uno, se opone la humilde abundancia del otro. Mastronardi sólo le da cabida en su poesía a aquello que se ajusta a su refinado sistema armónico; Escudero, en cambio, no trabaja con una tonalidad tan definida. La provincia lírica del sanjuanino no es más dilatada que la del entrerriano, pero tiene una puerta de acceso mucho más amplia; por ende, su obra está mucho más poblada, tiene mucha más animación. También Escudero trabaja con el oído, pero no está tiranizado por una división tan tajante entre tonalidad y atonalidad. Las músicas de uno y de otro poeta son realmente diferentes, lo que no impide que algunos de sus principios poéticos sean comunes. Por ejemplo: al igual que Mastronardi, Escudero "busca lejanías"; también él rehúye la banalidad de lo meramente actual y persigue "otro hablar", un "centro fijo"; también él va en pos del material precioso ("oro oro de hojas otoñales"); también él explora la belleza natural y artificial ("azulidades" y "hermosas, no razones, palabras"), pero su concepto del orden estético es más vital, y su objetivo de fondo es mucho más acuciante que el de seducir la atención: "Estoy en eso de:/ 'Felices los que no han visto y han creído'", vale decir, la búsqueda de un "centro fijo", absoluto. En su caso, no cabe hablar de un mastronardiano "orden quieto y puro" como meta final de la poesía, sino, más bien, de un orden que acepta la instancia de verse sometido a la inquietud y la impureza, a fin de acceder a la clave que desbarate la confusión y el ruido circundante. Para moderar sus resabios órficos, le ha bastado el humorismo.

No creo que se deba a la índole metafísica de su búsqueda la actual nombradía de Escudero; más bien, es lo que hace al inconfundible sabor de su lenguaje lo que probablemente atrae a los poetas jóvenes. Y es que Escudero no ha necesitado destruir

su poética en el yunque del coloquialismo para darle un aire de oralidad a su verso, una impronta de genuina rusticidad a su habla. Haber podido eludir el momento destructivo —o experimental, si se prefiere— de toda iniciación coloquialista (la tristemente célebre operación de humillar lo alto y exaltar lo bajo), le da al poeta un aura de verdadero elegido. No sé si sus seguidores perciben que esa excepción se funda en su sistema de creencias; me temo que no. La receta, naturalmente, es inimitable; aparte de poseer una inquietud metafísica templada por una ironía semejante a la suya, habría que haber nacido en provincia antes de que la televisión deformase y degradara la lengua; habría que haberse perdido en la sierra hablando solo para ser dueño de un habla de un timbre tan singular.

Ya en el primer libro de Escudero (*La raíz en la roca*), puede percibirse el alto grado de elaboración estilística a la cual es sometido el idioma. Transcribo el comienzo de "Salto de arreo": "De zumba guasca y mula pechadora,/ peones al filo de la cuesta en viento/ sus barriletes overos./ A mano cascaruda manda rienda,/ el ojo chico arriba,/ empujan en las barbas penitentes/ la hacienda y colorea./ —¡Vaca flacura ve, moniale al güitre,/ sos de la muerte porquería!/ Los jinetes se mecen en la puna..." Entre los diez versos citados, se cuentan seis endecasílabos de suntuosa sonoridad; y ello sin que en ningún momento la música verbal se dispare fuera de la intemperie de las tierras altas, a retozar por los amenos prados de la literatura española de la edad de oro. Un inicio promisorio, sin duda. Está claro que se trata de una estampa dinámica de un colorido arreo que trepa por la sierra mientras los buitres hacen sus vuelos circulares en la altura, pero no admite traducción; verterlo a un lenguaje estandarizado resulta imposible. Por si alguien quiere intentarlo, ofrezco alguna información: la palabra "zumba" quiere decir cencerro, el cencerro que lleva la yegua madrina, también puede ser una forma sustantivada del verbo zumbar; "guasca" significa correa, lonja de cuero; el adjetivo "pechadora", por lo que he oído yo mismo, es palabra que se usa para designar al animal dotado de pujanza que va al frente, que abre paso (de "pechar", con

el significado de empujar); la palabra "overo" designa el pelaje mixto rojo y blanco de los caballos; "moniale" es modulación dialectal de "monear", hacer monadas, visajes, que aquí tal vez vale por engañar; "güitre" es dicción dialectal de buitre.

En el poema "Rumbo al país donde", de *Viaje a ir* (1996), Escudero se muestra bien distante de aquellos iniciales barroquismos casi épicos. A pie, sin que medien encontrones de jinetes y vacas en la sierra, el dialecto se adhiere de modo mucho más directo al hueso semántico. En este texto escrito en verso libre, el lugar de la prueba es verdaderamente clásico: el famoso topos horaciano del *carpe diem.* Para darle carnadura al gastado epicureísmo del latino, el poeta sanjuanino lleva la escritura al límite mismo de la oralidad, sin dejar por ello de hacer poesía escrita. Cito la estrofa inicial: "No siai sonso/ me ayer un amigo dijo pará,/ dedicate a vivir el hoy;/ pero lo desoí porque no escucho consejos". Al natural "no siai sonso", que le espeta en el foro su interlocutor, le sigue un enérgico uso del hipérbaton por parte del poeta sanjuanino (que imita la torpeza del lenguaje coloquial), dando como resultado un verso en el que dialecto y aire latino se hacen un guiño de entendimiento. La cosa tiene su gracia y su riesgo (sorteado con éxito). Intentar retener con un "pará" o un *carpe diem* a un hombre de setenta y seis años es por cierto ridículo. De ahí que Escudero aclare, entre socarrón y angustiado, que hace rato que ha dejado de lado el uso de la ganga sapiencial que se le ofrece: "Vengo resucitado y actúo/ en una migración continua", afirma. No es necesario insistir en que su búsqueda de una verdad trasciende lo cómodo o lo meramente estético, lo dice él mismo con un dejo de humor al incorporar una elocuente cita evangélica en el remate del poema.

Francisco Madariaga*

* Nació en Buenos Aires en 1927, pero residió tempranamente en el departamento de Concepción, de la provincia de Corrientes. Obra: *El pequeño patíbulo*, 1954; *Las jaulas del sol*, 1960; *El delito natal*, 1963; *Los terrores de la suerte*, 1967; *El asaltante veraniego*, 1968; *Tembladerales de oro*, 1973; *Aguatrino*, 1976; *Llegada de un jaguar a la tranquera*, 1980; *La balsa mariposa*, 1982; *Una acuarela móvil*, 1985; *Resplandor de mis bárbaras*, 1985; *El tren casi fluvial/ Obra reunida*, 1988; *País Garza Real*, 1997; *Aroma de apariciones*, 1998; *En la tierra de nadie*, 1998; *Sólo contra Dios no hay venero*, 1998; *Criollo del universo*, 1998. Falleció en Buenos Aires en el año 2000.

Una acuarela móvil

Campaña subtropical y acuática del norte de Corrientes, con primitivo gauchillaje, hombres de a caballo o de canoas, poetas anónimos y en estado natural, bárbaros de la belleza de la intemperie y de la más ardiente bondad, que son los primeros que influyeron en mí.

Llanura gateada, celeste, colorada, verde y amarilla, que se vive probando en sangre contra las condiciones de la nada, entre un reverberar de ondas solares y lunares, con sangrías flotantes de degollaciones, en esterales, de antiguos guerreros criollos o de bandidajes.

Una región aislada, recargada de lagunas con arenas de oro anaranjado y de grandes ríos-esteros, circulares o alargados como frutos tropicales, que se estrangulan de su propia belleza autonómica, y duermen —detenidos o móvilmente— una lujosa anacronía de todos los olores y colores; planos bajos de antiquísimos mares retirados, con las orillas cargadas de palmeras celestes, coloradas, verdes, penetrando o saliendo de las aguas.

Tierras morenas-claritas o rojas-rubias como las dos clases de lechos, de cabellos y de piel de las primitivas hadas contrabandistas de tesoros para el amor, que por allí peinaban sus cabellos.

(De *Una acuarela móvil*)

Amigos peligrosos

¿Y cómo no adoráis a esos hombrecitos que enloquecen
de andrajos al final de sus años?
Demonios de los cristales, con la baba celeste de la demencia
en el cerebro.
Kleist, Hölderlin, sentaos mis amigos al borde del calor de verano
sonriente de mi cama, en mi habitación de luz color de ojos
de can colérico al borde del pantano.
Mi habitación con el perfume de la luz.

(De *El pequeño patíbulo*)

Criollo del universo

El blanco océano gira en mi corazón
mientras canta el otro océano de plata amarilla,
que se desprende de las aguas del sol.

Ya es muy tarde para ser sólo de una provincia,
y muy temprano para pertenecer,
todo,
al planeta del venidero y sangrante
resplandor.

Oh, acude a mí, a mi jerarquía de peón del planeta,
gaucho con trenzas de sangre,
mi padre,
y ensíllame el mejor caballo ruano del universo:
para atravesar el agua de oro de la muerte,
y escucharme,
todo,
siempre en ti.
El blanco océano solloza por la inmortalidad.

Gauchillaje entre demonios, 1944
Revivido en un sueño en 1984

Entre pastitos siempre cercanos de aguas
estoy cabalgando con unos pocos gauchos.
Vamos muy lejos
en recoluta de animales alzados.
Es casi el alba
y ya no hay alambrados ni corrales.
Solos, nos persignamos ante un vaho de colores lujosos
de camalotes.
No hay rumores de gallinas caseras,
ni siquiera hay ya Estancia,
la querencia ahora es una amantelada sangre de aguas.
No llueve,
no llovizna,
no es la tarde.
Los rostros de los gauchos se parecen a los rústicos bozales,
las miradas parecen torvas boleadoras rotas con mezclas
de aguas azafranes.
Canta el gallo del Puesto de los Diablos,
y el Dios Único
en esta alborada de mi noche
ya no me conoce.

(De *Resplandor de mis bárbaras*)

Francisco Madariaga ocupa una posición única dentro del panorama de la poesía argentina moderna; ningún otro poeta ha echado raíces tan profundas en un pasado y un territorio ignotos. Para entenderlo, resulta útil recurrir a unas palabras de João Guimarães Rosa que el mismo Madariaga colocó como epígrafe a la edición original de *Una acuarela móvil* (que estuvo a mi cuidado). Se trata de un pasaje del diálogo mantenido entre el escritor brasileño y el crítico alemán Günter W. Lorenz en el "Congreso de Escritores Latinoamericanos" celebrado en Génova en el año 1965. Dice así: "...todo escritor debe resignarse a que lo entiendan mal, a que lo interpreten equivocada y malévolamente. Quienes interpretaran el hecho de que me declare partidario de la forma de pensar y vivir del Sertón como un nacionalismo mezquino, serían idiotas, y probarían solamente que no entendieron mis libros. Repito: en el Sertón se habla el idioma de Goethe, Dostoievski, Flaubert, visto no desde lo filológico sino desde lo metafísico, porque el Sertón es el terreno de la eternidad, de la soledad, donde lo interior y lo exterior ya son inseparables, según el *Diván de Occidente y Oriente*. En el Sertón es el hombre el ego que todavía no encuentra ningún tú; por eso allí todavía instrumentan el idioma de los ángeles o del diablo. El Sertón, usted mismo lo ha escrito, 'perdió la inocencia del día de la creación y no conoció todavía la fuerza que produce el pecado original'. Él está todavía más allá del cielo y del infierno. 'Es el hombre que perdió a dios y encontró al diablo'; así usted lo definió y es cierto".

Madariaga solía extremar el paralelismo entre el Sertón y los esterales de Arazá-Tî-Rincón, haciendo hincapié no sólo en los palmares que crecen en ambas regiones, sino también en la semejanza de la índole de sus pobladores. Él mismo se consideraba un sertanero. Elegí el poema "Amigos peligrosos" porque, al igual que Guimarães, seguramente Madariaga sostendría que en el recóndito palmar sin orillas en que transcurrió su infancia y su adolescencia, también él hablaba el idioma de Kleist y de Hölderlin, desde lo metafísico, abriéndose a la infinitud, a la eternidad. El bilingüismo de la

provincia de Corrientes constituye un dato de capital importancia para comprender la peculiar relación que el poeta establece con la naturaleza. El hecho de haber poseído desde la infancia el idioma guaraní, le dio una vía de acceso a la más profunda significación de su paisaje. Por eso, cuando Madariaga afirma que el lugar del mundo en el cual nació es bárbaro, o feroz, no utiliza esas palabras (como podríamos hacerlo nosotros) para aludir a una clausura de lo meramente prehistórico, sino para señalar su independencia en relación con "los pretendientes al trono de paisajistas y cantores nacionales" que execra. Barbarie, salvajismo, en su caso, indican pertenencia, no extrañamiento, por ser él poseedor de una matriz lingüística que le permite retornar a los orígenes heroicos y teológicos de su ancestral comarca natal.

Es ese retorno lo fundamental en la obra de Madariaga; el poema "Gauchillaje entre demonios" lo ejemplifica a la perfección. Si dejamos de lado los aspectos libertarios que ligan la tradición surrealista a la "guerra contra la realidad" que llevaron a cabo los antepasados míticos del poeta (avasallados, en definitiva, por los mismos poderes que degradaron esa estética hasta convertirla mediante la publicidad en mercancía), el papel del surrealismo es más bien auxiliar en su escritura: se restringe al hecho de haberle provisto a su lenguaje de un tipo peculiar de imagen, que por su gran dinamismo le ha permitido reproducir la fuerza plástica del subtrópico correntino y la vivacidad del idioma y del hablante hispano-guaraní. En cierto modo, podría decirse de su incandescente temple verbal, que constituye una traslación lingüística del carácter agresivo de su comarca natal. Si las imágenes poéticas, por lo crípticas, pueden en un principio parecernos surrealistas, al detenernos en ellas comprendemos que no provienen de un uso indiscriminado del automatismo psíquico, sino que son, en su hermetismo, fiel reflejo de una delirante realidad natural, lingüística, humana y religiosa, que nos es totalmente extraña. Esas imágenes, muchas veces, tienen el valor de un gesto, de una brevísima pero urgente indicación: señalan la ira, el deseo o el desprecio con la misma eficacia que

podría hacerlo un manotazo o una mirada fulminante. Esta reserva —la índole casi secreta de la señal, de la imagen— forma parte del estilo de los orígenes heroicos de la tierra natal del poeta: "la mirada lejana, verde y felina del primitivo gauchillaje".

No es a Madariaga a quien debiéramos calificar de surrealista, sino a la realidad humana que él pinta en sus acuarelas verbales. Recuerdo haberle escuchado decir en una ocasión: "¿Hay algo más surrealista que el gaucho?" El interrogante, por supuesto, tenía las características de una apostilla a la insólita peculiaridad del mestizaje "beduino-gauchi-afro-hispano-guaraní". Por otro lado, el elemento decorativo, estereotipado, que muchas veces suele dejar entrever la imagen surrealista, ese efectismo perseguido más consciente que inconscientemente, y que ha dado como resultado una vulgar retórica de los contrastes pronunciados, está del todo ausente en su poesía. Su dinámica es la de la interrogación a lo desconocido, llevada hasta un grado de radicalización tal que muchas veces —al desentenderse soberanamente de los resultados— pone en peligro la eficacia artística de los poemas.

Si los orígenes heroicos del cosmos comarcano de Madariaga ("la violenta y mágica Tradición" del gauchillaje) han sido trasladados por el poeta a su mundo verbal, haciendo de la agresión y de la delicadeza, del señorío y de la bondad, dos constantes de su estilo, otro tanto sucede con los orígenes teológicos, también ellos transferidos de manera integral a su concepto de inspiración. En efecto, Arazá-Tî-Rincón no es sólo el mundo de los vivos, sino igualmente el de los muertos. Sus ánimas y fantasmas pueblan la noche y los sueños, maravillando de terror al corazón, exigiendo que "seamos reales para con el absoluto". De esa fidelidad emana la inspiración de Madariaga. Todos sus poemas son respuestas al "fantasma de la delicadeza salvaje: el animita viva del Cosmos Correntino". Como es evidente, su palabra nos sitúa en un estadio psicológico bastante más complejo que el del automatismo, y, asimismo, en una línea expresiva muy alejada de la que caracteriza a la gauchesca.

Alejandro Nicotra*

* Nació en Sampacho, provincia de Córdoba, en 1931 y reside en Villa Dolores, en la misma provincia. Obra: *Detrás, las calles*, 1971; *Puertas apagadas*, 1976; *Lugar de reunión*, 1981; *El pan de las abejas y otros poemas*, 1983; *Desnuda musa*, 1988; *Hogueras de San Juan*, 1993; *Poesía 1976-1993*, 1994; *Cuaderno abierto*, 2000; *Lugar de reunión/ Obra poética*, 2004; *El anillo de plata*, 2005; *De una palabra a otra*, 2008.

La casa del maestro

Es una galería simplemente sin nadie,
pero allí donde él solía sentarse algunas horas
en las mañanas de los últimos veranos
la solitaria luz se adelgaza: es ausencia.

Por otra parte,
uno ve los pilares roídos,
el techo que declina sus tejas
hacia un patio con un aljibe ciego,
ve una jaula vacía, un farol,
unas puertas cerradas por candados.

Nada más,
y a lo mejor uno se queda diez minutos
si es que oye
brotar entre esas ruinas
el grito, agrio de luz, de una cigarra.

Opinión sobre poetas

—Creía en ellos,
con alguna vacilación, es cierto,
como se cree en quienes han hablado con Dios,
en sus montañas,
y cuentan el secreto;
pero un día
renegué de sus bocas de pájaros mentirosos;
después, los vi morir
en una choza sucia,
ciegos y balbuceando palabras sin sentido.

Entonces volví a creer en ellos,
en su sabiduría rota,
ya sin ninguna sospecha de cordura.

Paisaje

Las lomas verdes y, más lejos, las montañas
azules,
límites o mitos
del valle un poco pálido de polvo
hoy,
y nosotros, de verdad polvorientos
bajo el sol que nos mira, sol sin párpados:
espacio, instante,
harapos de realidad, desierto
por donde cruza (sola sombra de agua)
como un deseo, la posibilidad.

(De *Puertas apagadas*)

El canto del grillo en la casa

El canto del grillo en la casa,
en hora de tormenta e insomnio—
canto de condenado a muerte,
sin infancia, sin cántaro, sin crepúsculo:

el puro objeto lírico,
a un costado del trueno.

En uno y otro día

Y ahí, el panorama de la gran ciudad
donde caminan los perdidos, nosotros,
los que creyeron que hallarían
casa, oficio, nombre.

Ahora, ¿en dónde te pondremos,
antigua imagen,
pasión de nuestras vidas inútiles,
hermosa y sucia como un vicio?

Resistirás,
sin embargo.

Alimentada de muerte
en uno y otro día,
aunque quisiéramos,
ninguno te podrá abandonar.

Las nubes

Van muy altas las nubes
—sólo
para los ojos y los dedos del sol.

Sobre el humo
y las plazas que balbucean árboles
o el cuarto blanco y negro —de quién
o las esquinas de ira fija
sin párpados.

Lejos,
sobre los baldíos del amanecer
y el cadáver de turno.

Van muy altas,
con su arco iris y sus liras,
y nadie sabe ya por qué
ni cuándo ni cómo.

(De *Lugar de reunión*)

Preguntas retóricas

(Patio)

¿A quién atormenta la buganvilia violácea
con su cuerpo profuso y sus garfios de hembra?
¿De qué noche ha llorado el jazmín
su vía angélica, descendida
pena tras pena?
¿Cuál es el corazón que entrega el granado
al diente agridulce de la sed?
¿A quién finge el laurel, rosa y hierro,
mesura clásica
bajo el cielo?
¿De qué día imposible expone el sol
la retama amarilla,
tu Amarylis?

(De *Cuaderno abierto*)

En lo que hace a finura expresiva, la obra de Nicotra se destaca de la de sus coetáneos. Por trabajar sobre superficies desmesuradamente blancas (devastadas por la soledad) y en el interior de formas breves, su trazo tiene el acabado de una caligrafía impecable. Cada palabra, cada silencio, han sido sopesados a conciencia antes de hallar su lugar en la página. El sonido y la grafía se reparten equitativamente su parte de responsabilidad estética a la hora de emprender la tarea de darle cumplimiento al poema. Su uso del color es mesurado, también el uso de la imagen lo es; la mesura constituye una característica evidente de la personalidad poética de Nicotra, una mesura innata tal vez, pero sostenida a fuerza de tenacidad a lo largo de una época fanática, violenta, caótica. La imagen contenida en el final del poema titulado "El canto del grillo en la casa" ofrece un equivalente sobrio de su lucha de toda la vida. Escribe allí: "El puro objeto lírico,/ a un costado del trueno". El grillo es símbolo tradicional de la figura del poeta, pero ese trueno que está a su vera, esa única y ominosa compañía, renueva el simbolismo de raíz, dotándolo de una vibración de vida trágicamente agónica. El trueno puede ser imagen de la muerte, de la demencia o de la violencia de la historia. En el poema "Las nubes", sin duda es la historia, nuestra historia reciente, la que deja una huella imborrable sobre la página.

El tema de la función de la poesía, o, mejor dicho, de la falta de función social de la poesía, ha atormentado secretamente al poeta por años; "los perdidos, nosotros...", dice, para definirse. Es un tema que una y otra vez se pone de manifiesto en su obra. Finalmente, el vacío circundante se desplaza al interior mismo del poeta. De ahí su angustiosa pregunta: "Ahora, ¿en dónde te pondremos,/ antigua imagen,/ pasión de nuestras vida inútiles,/ hermosa y sucia como un vicio?" Cada nuevo poema ensaya una nueva estrategia para obturar ese vacío. Pero no hay escapatoria, no se puede eludir el destino de vivir al límite. Y no se puede eludir porque es la constante obra destructiva de la muerte la que despierta y pone en movimiento a la poesía. "Alimentada de muerte,/ en uno y otro día,/ aunque quisiéramos,/ ninguno te podrá abandonar", anota Nicotra, con

lucidez y economía. Ante el vacío, a fin de eludir el estado de vértigo, el hombre actúa. Pero actúa religiosamente, poéticamente. Cualquier otro tipo de acción tendría las características de una petición de anestesia total, de un penoso escapismo.

"La casa del maestro" es otra muestra cabal del arte de Nicotra. Conozco esa casa: está en Merlo, en la provincia de San Luis, al pie de las Sierras Grandes. Antes de que se desarrollase a pleno la depredación turística, debe haber sido una bella casa solariega; actualmente es un museo. La vivienda perteneció a Antonio Esteban Agüero, poeta puntano de la generación del cuarenta. Nicotra lo frecuentó mucho en su juventud; pudo seguir de cerca el ascenso y descenso por la belleza de la mano de su maestro, alcohólico perdido en sus últimos días. Agüero evidentemente ha muerto mucho antes de que Nicotra hiciese la visita que registra el poema; visita (imagino que tardía) a esa especie de Ítaca de su vocación que fue la casa del maestro, para buscar en ella algún resto vivo de su pasado. No hay nada más peligroso que esos retornos. En la memoria la ausencia trabaja positivamente, pero en la realidad produce un desconcierto anonadante. De eso trata el poema. Que Nicotra logre sobreponerse a la brutal embestida del vacío a la hora de rememorar su total desencuentro con el tiempo pretérito, nos dice bien a las claras cuál es el temple de su personalidad. Lector apasionado de Rilke, de seguro tiene grabada a fuego en su corazón la sentencia final del *Réquiem*: "¿Quién habla de victorias? Sobreponerse es todo". Eso hace Nicotra, y lo hace impecablemente. La prueba de ello es el logro estético del poema, de un admirable equilibrio. Como detalle de auténtica maestría, señalo el endecasílabo que cierra el poema: "el grito, agrio de luz, de una cigarra" que brota entre las ruinas. Nuevamente, en el amenazante silencio, deja oír su canto un insecto emblemático de la figura del poeta. La aliteración "grito/agrio" es un hallazgo, da con la nota opaca y estridente que hace sonar la cigarra en las ardientes siestas serranas; también es un logro haberle dado una coloración solar a esa nota, expresa muy bien el espíritu del lugar, la aridez de esa tierra.

"La casa del maestro" en cierto modo se continúa en el texto titulado "Paisaje". Es como si Nicotra, ya fuera de la añosa y querida casa que lo cobijó en la juventud, abriese su desamparo interior a la desolación circundante. En su simbiosis de austeridad expresiva y pobreza natural, el esbozo casi abstracto del valle de San Javier —con sus toques de verde pálido y de azul tenue— tiene algo casi de incorpóreo a fuerza de luminosidad; como si ese despiadado sol mediterráneo convirtiese en polvo toda forma de vida, dejando en pie tan sólo los contornos de las Sierras Grandes. Al agregarle a esa aridez la suya propia, Nicotra se funde a su paisaje, desaparece borrado por él.

Los dos poemas finales —"Las nubes" y "Preguntas retóricas"— establecen un contrapunto entre dos percepciones antitéticas de la realidad. En el primero, lo real son los hechos. En el segundo, lo real es el lenguaje. De los siniestros hechos locales mentados en "Las nubes" no hay mucho que decir: es el lugar donde las palabras mueren. De las palabras de "Preguntas retóricas", en cambio, se puede afirmar que constituyen una liberación. Impulsadas por una suerte de fototropismo, las preguntas proliferan sobre la página como las plantas en el patio de la casa del poeta: buscan la luz y, al mismo tiempo, nos deslumbran con su suntuosa carnalidad. Lo que (merced al ambiguo título del poema) podría leerse equivocadamente como una regresión barroca, es en verdad un momento órfico de insólita energía: una lúcida incursión en la zona del espíritu donde todo es lenguaje, el así llamado "país de las maravillas".

Horacio Castillo*

* Nació en Ensenada, provincia de Buenos Aires, en 1934. Obra: *Materia acre*, 1974; *Tuerto rey*, 1982; *Alaska*, 1993; *Los gatos de la Acrópolis*, 1998; *La casa del ahorcado/ Obra poética 1974-1999*; *Cendra*, 2000; *Música de la víctima*, 2003; *La luz cicládica y otros temas griegos*, 2004; *Mandala*, 2005; *Por un poco más de luz/ Obra poética 1974-2005*. Falleció en la ciudad de La Plata en 2010.

Para ser recitado en la barca de Caronte

El paisaje es más hermoso de lo que habíamos imaginado:
estas murallas que caen a pico sobre nosotros,
aquel sol negro descendiendo sobre la laguna,
allá, a estribor, un arco iris que refracta la niebla.
Pero esta moneda de hierro entre los dientes,
este óbolo que debemos morder hasta el término del viaje,
cierra la boca que desea cantar.
Cantar por estas almas tristes sentadas en el banco,
mientras el cómitre marca con el látigo el compás,
mientras ordena remar sin interrupción,
cada vez más fuerte, cada vez más rápido, más lejos de la luz.

(De *Tuerto Rey*)

Visita al maestro

Llueve sobre colinas y jardines.
Allí, junto a la ventana, está el fuego.
Hablar o callar, ¿qué es lo mejor?
Preguntar o responder, ¿qué es lo peor?
Llueve sobre colinas y jardines,
el agua salmodia en la penumbra.
¿También el callar es un hablar?
¿También el hablar es un callar?
Llueve sobre colinas y jardines.
Un caballo negro viene volando.
¿La respuesta es entonces la pregunta?
¿La pregunta es entonces la respuesta?
Llueve sobre colinas y jardines.
El silencio del cuarto es el silencio del mundo.

Tren de ganado

Somos inocentes, gritábamos desde los trenes.
¿Era de noche o de día? ¿Estábamos vivos o muertos?
Asomados por el tragaluz mirábamos la inmensa llanura.
De pronto un mugido nos traía el recuerdo de Ifigenia
y volviéndonos hacia nuestros hijos los apretábamos contra
el pecho.
¿Qué es aquello? El sol. ¿Qué es aquello? Una nube.
Habíamos olvidado el color del mar, el olor de la lluvia.
Los que sabían de estrellas habían olvidado sus nombres
y les dábamos el nombre de nuestros hijos para orientarnos
al regreso.
¿Qué es aquello? Un árbol. ¿Qué es aquello? Un río.
Y un canto gregoriano se elevaba a nuestro alrededor,
hablaba por todos los destinados al sacrificio.
Somos inocentes, gritábamos desde los trenes.
¿Era de noche o de día? ¿Estábamos vivos o muertos?
La leche se había agriado en los pechos de las madres,
peinábamos nuestro cabello y se convertía en ceniza.
¿Qué es aquello? Un pájaro. ¿Qué es aquello? Una piedra.
Y bajando la cabeza ocultábamos nuestro rubor,
cortábamos en silencio las uñas de los muertos.
Somos inocentes, gritábamos desde los trenes.
¿Era de noche o de día? ¿Estábamos vivos o muertos?
Bebíamos al atardecer el vino de los ciegos,
soñábamos todavía con un bosque de orquídeas.
¿Qué es aquello? Arena. ¿Qué es aquello? Niebla.
Y la vida escapaba como un murciélago entre las sombras
y nos dormíamos con una inusitada mansedumbre en la mirada.
Después nuestros ojos se volvieron como los ojos
de las estatuas,
miramos nuestras manos y había desaparecido la línea
de la vida,

y desde la estiba se elevó un ronco yambo
gimiendo por ti, por mí, por todos nuestros compañeros.
Sólo quedaron detrás nuestro líneas etruscas,
cantos de cera navegando hacia el sol,
y a nuestro lado siempre tú, piadoso coro,
tú, alma mía, vaca coronada de nardos y violetas.

(De *Alaska*)

El quejido

Quejido animal de lo que tiene fin, quejido
de rosa recién abierta, de pájaro cayendo,
quejido de gato escaldado, de apaleado, de empalado,
quejido de cangrejo en el aceite hirviendo,
quejido de buey, quejido de himen, quejido de rama,
quejido de fruto,
quejido de hueso quebrándose, de última mirada,
quejido de cuaderna, de varenga, quejido de cripta,
quejido de sueño secándose en la piedra,
quejido del azul, quejido del negro, quejido del rojo,
quejido diurno, quejido nocturno, quejido del sí,
quejido del no,
quejido de virgen en el ojo del unicornio,
quejido de ménade con la pierna amputada,
quejido de lo que es, quejido de lo que no es,
quejido de lo que nació, quejido de lo que murió,
quejido mío, tuyo, quejido de todos, quejido de nadie.
¡Ay, ay!

(De *Los gatos de la Acrópolis*)

Los procedimientos anafóricos de que hacen gala los textos que he seleccionado de la obra de Horacio Castillo, no ofrecen complicaciones a la comprensión del lector. Lo sorprendente es la eficacia de su uso, y, asimismo, el poderoso crescendo de dramatismo y angustia que su poesía alcanza gracias a ese solo recurso formal. Especialmente notable —única en toda la poesía argentina— es la polifonía lograda en "Tren de ganado". Reclamos de inocencia, preguntas atónitas y observaciones punzantes se entrelazan, como en un coro a varias voces (voces de hombres, mujeres y niños), entonando un treno desgarrador. Es probable que este poema traiga a la memoria la "Fuga sobre la muerte" de Paul Celan. Castillo, sin embargo, ha universalizado el tema: habla de la condición humana, no de la cuestión judía, habla de la condición humana en las postrimerías.

En una comunicación leída por Castillo en la Academia Argentina de Letras hace más de una década, titulada precisamente "El poeta en las postrimerías", afirmaba lo siguiente: "Como el mundo se ha derrumbado, como los valores que sostenían una sociedad han caducado, como no hay ya destino personal ni colectivo, como no hay otro horizonte que el de las ruinas, el tiempo se condensa en presente o se dilata en un pasado o un futuro míticos. [...] ¿Estamos en las postrimerías? Y en ese caso, ¿en qué clase de postrimerías? ¿Es el fin de un siglo, el fin de un milenio? ¿Es el fin de los tiempos modernos, como sostuvo ya hace mucho Romano Guardini? ¿Es el Apocalipsis? Obviamente, no podemos afirmarlo. Lo dirá la historia, si aún hay historia. Pero los signos son elocuentes. Están a nuestro alrededor, y el corazón del poeta, como en otros momentos de la historia, los percibe claramente. [...] Fracasa la redención por la belleza que propuso el mundo antiguo, fracasa la redención por la fe que trajo el mundo medieval y la redención por la ciencia que ilusionó a la modernidad, hay de nuevo necesidad de una Promesa. Es que el hombre ha perdido una vez más su lugar en el Universo, y esta pérdida es el signo más elocuente de las postrimerías. Para el hombre antiguo el centro del mundo fue una ciudad. [...] Luego, ese

centro fue el Imperio, Roma, y más tarde la Tierra toda. El planeta mismo en torno del cual giraban el sol y las demás estrellas. Pero la revolución copernicana volvió a desplazarlo, y el nuevo centro fue el Sol, el sistema solar, y finalmente la Galaxia. Hoy el centro, el Omphalós, es un lugar que no está en ninguna parte, ni siquiera en las posibilidades del pensamiento. Hemos perdido todo centro, y hasta pasa por nuestro espíritu la terrible sospecha de que somos ajenos a los propósitos de la creación".

Media un lapso considerable entre el primero de los poemas elegidos y los tres últimos. En el primer poema ("Para ser recitado en la barca de Caronte", de 1982), Castillo recurre a la anáfora únicamente en el último verso. El paisaje, de fuerte impronta dantesca, ya es el del infierno: una tierra sojuzgada por el mercantilismo, por el utilitarismo, por ese "óbolo que debemos morder hasta el final del viaje". En el poema siguiente, "Visita al maestro", escrito diez años después, Castillo repite el ritual que Nicotra había llevado a cabo en "La casa del maestro", sólo que en este caso el maestro está vivo y es la primera vez que el discípulo va a su encuentro. El escenario tiene algo de arquetípico; no cabe pensar en una visita a Alberto Girri, su maestro real. Por el despojamiento que pauta el ritual de la iniciación, por la soledad del paisaje invernal, por el fuego que arde en el hogar, por la índole especulativa del diálogo mudo, el lector podría imaginar que acaso se está haciendo referencia a la cabaña de Heidegger en Todtnauberg. Aceptada la hipótesis (que no es descabellada), cabe deducir que el visitante no sería otro que el poeta Paul Celan. En cualquier caso, trátese o no de esa circunstancia histórica, hay un desencuentro. Las anáforas escanden el ritmo zozobrante de la audiencia. Es como si la palabra diálogo, que alguna vez pudo significar ir de a dos hacia la verdad, en el poema sólo diese lugar a una dolorosa dificultad de comunicación: la palabra deja de ser un vehículo, se transforma en un obstáculo. La repetida imagen de la lluvia, telón de fondo de la escena, multiplica a nivel simbólico los valores fónicos de las anáforas. La súbita aparición de "un caballo negro" es lo único que

el lector puede sacar en limpio de la entrevista entre discípulo y maestro. ¿Qué quiere Castillo significar con él? A semejanza de la figura de Caronte representada en el primer poema (un mediador entre vivos y muertos, un cambista de almas), aquí el caballo tiene las características de una oscura deidad: un animal psicopompo que guía las almas al reino de los muertos. La visita al maestro ha conducido al discípulo a una mortífera incertidumbre en la que preguntas y respuestas se anulan entre sí, una especie de infierno intelectual.

En los dos poemas finales, "Tren de ganado" y "El quejido", la anáfora es explotada al máximo; se convierte en el instrumento por excelencia del taller del artista. Merced a esa figura retórica, utilizada para desarrollar una temática que hace enmudecer, los textos alcanzan la magnitud de un masivo lamento fúnebre: expresionista en su imaginería, extenso y monótono en su musicalidad coral, una salmodia que se diferencia casi insensiblemente por cuartos de tono. Ya no es el mercantilismo el enemigo; ahora todo parece obedecer a una ciega marea de fatalidad. La pérdida del centro da lugar a una sobrecogedora forma de inhumanidad. Pablo Anadón, en el prólogo a la primera edición de la obra poética de Castillo (existe una segunda) ha aproximado "El quejido" de Castillo a un famoso poema de Rubén Darío ("Lo fatal"), ése que comienza con los versos "Dichoso el árbol que es apenas sensitivo,/ y más la piedra dura, porque esa ya no siente,/ pues no hay dolor más grande que el dolor de ser vivo,/ ni mayor pesadumbre que la vida consciente". Castillo, afirma Anadón, "va más lejos: hay un dolor ontológico en todo lo que es, por el hecho mismo de ser, como lo hay también en todo lo que no es, por el hecho mismo de no ser. [...] Y luego, en el poema, además del sufrimiento metafísico, está el puro sufrimiento físico, los suplicios de la crueldad, la agonía de ver extinguirse un sueño..." Castillo solía citar a menudo una frase de Theodor W. Adorno, una frase que sin duda está en la médula misma de su última poesía: el arte concebido como "supremo grado de individuación del ser doliente"; algo que se manifiesta cuando la conciencia de caer y la esperanza de renacer someten al espíritu a su máxima tensión.

Rodolfo Godino*

* Nació en San Francisco, provincia de Córdoba, en 1936. Obra: *El visitante*, 1961; *Una posibilidad, un reino*, 1964; *La mirada presente*, 1972; *Gran cerco de sombras*, 1982; *A la memoria imparcial*, 1995; *Centón*, 1997; *Elegías breves*, 1999; *Ver a través*, 2001; *Estado de reverencia*, 2002; *Tríptico*, 2003; *Lengua diferente*, 2005; *Diario*, 2008; *Práctica interna*, 2012.

Dylan cruza el océano

Salvado de la succión de las aguas,
en la costa
te aguardaba la estupidez.
Circe de rostro público,
extrajo de ti la facilidad, el descaro,
no tu *oficio o arte sombrío*.
Creíste que dabas sólo una máscara,
un fragmento,
que lo demás ardería
lejos de la superficie
donde jugabas con un enemigo
mayor que tus dones, muerto.

Emily Dickinson sueña

En la injuriosa cámara me vi, cegada.
Mientras la espesa música
salía de los cuerpos brillantes,
costó reconocerme,
aceptar que otra fuerza,
otra existencia de cálida crueldad
comiera un instante de mi ser,
borrara tus ojos, oh Señor,
y la aparición de los narcisos.
Sé que hubo belleza
en esa forma de morir,
pero fue breve, perversa,
solitaria.

Virginia Woolf

Nada te defiende,
hábil fulgor:
caes
en la vehemencia de lo oscuro,
llueves sin amor ni ardor
en el jardín helado
donde tú inventaste una larga
palabra fría,
fría señora.

*(*De *Homenajes)*

Tema del deslindado

Para R. R., muerto.

Cuando cambiaba la luz,
casi sin peso, puro presente,
salía al espacio desierto, a la calle
donde tasaba el deseo
y ofrecía
su mitad de mujer, su mitad
de hombre o alternaba
esas máscaras en un juego de abismo.

Con artificio, aduciendo ignorancia

Si fuimos premiados con las llagas
del amor en la tierra
en aquellos lugares o noches
o mañanas a la luz explícita
del sol, en la más atroz imprudencia,

¿por qué tanta deslealtad ahora
cuerpo alimentado con excusas,

por qué tanto escándalo,
culpa,
hija contrahecha y querida?

(De *Ver a través*)

Joven con alas

Aquél soy yo, el que vuela sobre los valles
pulsando su violencia o libertad
sin planes determinados.

(Descaradamente regresivo
dejo correr la imagen
flotando en el pasado móvil,
una lenta infracción
en mis intemporales posesiones).

—Deuda o lamento
que ahora escarbas
conmigo en esta silla,
haz algo por tu padre: déjame
en esa luz, en ese aire perlado.

Buscando el cristal de roca o cuarzo

En esos años cuyo olor
a crecientes hoy regresa,
las encendidas formaciones hexagonales
esperaban en la caída de la loma,
entre venas de mica y humedad.

Como los muertos, la lluvia
cubrió la primavera, forzó una pausa
en el plan, rasgada apenas
por la impaciencia: cada relámpago
denunciaba una flor opalescente.

Frenado por la expansión del río
nuestro deseo aguardó, mientras
las diáfanas columnas
ignoraban la feria del cielo:
eran una pureza inexplicable
asomando sobre el riesgo, sobre el mundo.

(De *Elegías breves*)

Habitualmente se barajan dos principios teóricos para justificar la práctica del verso libre. El primero, el más débil, parte de la premisa de que la ausencia de métrica y de rima permite que el pensamiento del autor emerja sin trabas a la luz de la página, sin deformaciones. La idea, aplicada al poeta, es casi descabellada: implica ver al lírico como a un pensador abstracto, como alguien que puede especular al margen del sonido de los vocablos. En realidad el poeta piensa, pero nunca lo hace dejando de lado las estructuras rítmicas y los paralelismos fónicos. Un diccionario de rimas —observa Mauthner (nos lo recuerda Borges en su *Atlas*)— es una máquina de pensar. "Jugador del verbo que ama su sonido", así define Rodolfo Godino al poeta. Esta aproximación entre música y pensamiento nos lleva al segundo principio teórico que late tras la noción de verso libre. Según este principio, lo que justifica el uso de dicha herramienta formal es la búsqueda de nuevas modulaciones expresivas, de una música verbal que esté lo más próxima posible a la asimetría existencial propia de nuestra época. El requerimiento tiene sus dilemas, ya que dejar de lado la regularidad métrica tan sólo conduce a dosificar con regularidad otro tipo de recursos. Ello es así porque por más que se agite la bandera de la asimetría, la regularidad constituye el cimiento del estilo. Es la plena conciencia de esta situación lo que torna eficaz el verso libre de Godino. En efecto, su frase no se somete a las pautas de la métrica, no cuenta sílabas, pero subraya con regularidad la desarticulación entre sonido y sentido mediante una fuerte acentuación y bruscos encabalgamientos y pausas.

Se trata de una operación literaria que guarda cierta relación con la llevada a cabo por el Góngora "oscuro" de las *Soledades*. Godino no abusa del hipérbaton, pero por lo general une y coordina palabras que contrastan rítmicamente entre sí, creando desusadas correspondencias melódicas y semánticas. Una suerte de oxímoron acentual y tímbrico está en la base de su estilo. Como si fuera la instancia germinal de la irrupción poética, es en ese núcleo donde se asienta la ruptura lingüística que da curso a su lenguaje. Para comprobarlo, leamos el poema de *Homenajes* dedicado a

Virginia Woolf. El texto concentra en unas pocas líneas un problema central de la escritura de Godino: el vínculo entre eros y tánatos, la oposición entre conciencia e inconsciente, la aproximación del decoro verbal a las fuentes de la amenazadora presión psíquica que ejerce lo innombrable. "Hábil fulgor": he aquí, en el inicio mismo del poema, una partícula rítmico-semántica típica del estilo del poeta; una definición de estilo que es, a su vez, embrión de estilo; un núcleo expresivo que condensa en sí tanto oposición acentual como sorpresa semántica. Ambos elementos (oposición y sorpresa) ganan los versos siguientes: "caes/ en la vehemencia de lo oscuro,/ llueves sin amor ni ardor/ en el jardín helado..." El impetuoso eclipsarse de los elementos racionales de la mente en la oscuridad de lo instintivo contrasta con la elegante y gélida superficie del lenguaje. La simetría bilateral de los dos pentasílabos finales —el quiasmo "palabra fría/ fría señora"— tiene claras reminiscencias clásicas: trae a nuestra memoria los versos bimembres de la poesía renacentista y barroca del Siglo de Oro de la lírica española.

La elegancia del lacónico poema —un objeto verbal riguroso, casi enigmático en virtud de sus perífrasis alusivas— tiene el aire de un epitafio antiguo: nos recuerda la idea clásica de que "los poetas parece que hablaran otra lengua, no en las palabras diferente, en la disposición dellas, digo en su elección", según reza el viejo manual *Erudición poética* de Carrillo y Sotomayor del que a menudo echó mano Góngora mientras componía sus grandes poemas. Un lenguaje dentro del lenguaje, una modulación antitética a la del coloquialismo. Aunque puedan contarse en la breve estrofa simetrías parciales (repeticiones acentuales y silábicas), los versos son libres, no responden a un ideal poseído por el isocronismo. Más allá de esa circunstancia, el poema exuda disciplina constructiva por todos sus poros. El enérgico contraste entre acentos graves y agudos funciona como un nervio dentro de la frase, la hace fluir como una voluta de lo brillante a lo opaco, de la tensión a la atonía. El dibujo lingüístico —con sus inversiones y desdoblamientos, con sus sustituciones y descarnaduras— participa al mismo tiempo de lo

suntuoso y de lo parco. Por ese porte de rica elegancia discursiva, la escritura de Godino, desde sus comienzos hasta hoy, podría situarse sin demasiados obstáculos dentro del ámbito del clasicismo, o, más precisamente, dentro de una tendencia postclásica: una suerte de clasicismo después del clasicismo (esto es: de un clasicismo que no se ha sustraído a la experiencia de la modernidad), y que en un tiempo vacuo e irresponsable pugna por reintegrarle su dignidad a la creación poética. "Nadie programa una cacería/ contra el espíritu: no es natural", anotaba el poeta en la última página de *Centón*. Y sin embargo, en eso estamos. De resultas de esta especie de regresión antropológica, como señala el mismo poema, "el sumo don, la palabra,/ [...] se atascó", y "ahora todo el futuro se desplaza,/ sin control, fuera de la mente".

Juan Manuel Inchauspe*

* Nació en Santa Fe en 1940. Obra: *Poemas 1964-1975*, 1977; *Trabajo nocturno*, 1985; *Poesía completa,* 1994; *Trabajo nocturno/ Poemas completos*, 2010. Falleció en la misma ciudad en 1991.

Suave es caer en la habitación
cuando hemos dejado detrás
esa acumulación crujiente de horas
quemadas para vivir.

Suave la presencia de los muebles
la línea de tu nuca acompañando
la inclinación de tu cabeza sobre el libro.
Suave el fondo de mar de tus ojos.

Y más suave la hora —en que cansado
pero terriblemente libre— enciendo
la lámpara que apagaré muy tarde.

***

He tratado de reunir pacientemente
algunas palabras. De abrazar en el aire
aquello que escapa de mí
a morir entre los dientes del caos.
Por eso no pidan palabras seguras
no pidan tibias y envolventes vainas llevando
en la noche la promesa de una tierra sin páramos.
Hemos vivido entre las cosas que el frío enmudece.
Conocemos esa mudez. Y para quien
se acerque a estos lugares hay un chasquido
de látigo en la noche
y un lomo de caballo que resiste.

***

Hay momentos en que la palabra
no está en ninguna parte.
Hasta el mismo corazón parece estar

fuera de su centro. Hasta esta cabeza.
¿Cómo escucharé entonces la melodía oculta
si no puedo inventar el vuelo
de estos pájaros fríos, pequeños?
Afuera las últimas estrellas tiemblan,
vacilan. La frialdad es perfecta.
Todo parece estar en su justo lugar.
Sólo yo sé que esta noche no debe volver.

***

Me voy temprano y regreso muy tarde
cuando la noche ha hecho ya
gran parte de su trabajo
y no queda tiempo para detenerse a mirar.

Así paso los días. Como si lo mejor de mí
estuviera paralizado y muerto
o mejor como si no hubiera existido nunca.

Nada más que este rostro hipnotizado.
Como un pájaro nocturno
alguna palabra escala mi sangre.

Entiendo que debo quemar mis manos una vez más.

Abro el cuaderno y escribo rápidamente.

Todo arde.

***

No tenés nada más que palabras
y decir esto

y decir que eliminaste los límites
entre el tener y el no tener
es casi decir lo mismo.

Trabajás con nada.
Escribís sobre el vacío.
Frente a la rugosa realidad
tus herramientas se deshacen.

Asomado a una noche extraña
arrasada por los vientos
poblada de estrellas furiosas
que una vez dictaron a otros hombres
los nombres de fuego de Arturo
la Osa y el Centauro:
tu lengua sin cielo
tiembla
y se retuerce.

(De *Poemas 1964-1975*)

La dificultad del poema, o, mejor aun, la imposibilidad del poema, constituye el soporte único y central de la poesía de Inchauspe, toda ella animada por una fiebre secreta, por la disposición natural a concentrar la atención en una escucha desesperada de la experiencia perdida, del sentido ausente. Pero —y en esto radica la singularidad de la tentativa de Inchauspe— dicha auscultación se realiza tan sólo donde el hermetismo es total, donde la ausencia se condensa hasta adquirir las características del vacío. La posibilidad de la poesía guarda una relación directa, casi causal, con el llamado que suscita lo confinado. Tan sólo lo impenetrable posee esas condiciones; condiciones que, lógicamente, recaen en forma indirecta sobre el poeta, dejándolo inerme, casi mudo. Escribe: "Cuando la ciega e imperiosa/ necesidad de escribir algo se opone/ la ausencia absoluta de palabra/ sé que estoy en el verdadero camino".

Extrayendo su fuerza expresiva del núcleo mismo de la impotencia que encarna su trunca parábola de poeta casi sin poemas, la palabra de Inchauspe se torna precisa como un golpe o un quejido allí donde las amenazantes presencias conjugadas de la frialdad y la afasia alcanzan la magnitud de lo intolerable. Como si todo lo que no representa la desnudez de ese sobreviviente impulso hacia el habla fuese la escoria de la significación, su exigencia de rigor excluye de la página cualquier forma de consuelo capaz de mitigar el desamparo ("...para quien/ se acerque a estos lugares hay un chasquido/ de látigo en la noche/ y un lomo de caballo que resiste"). Por ello mismo, la palabra necesidad surge espontáneamente al leer su obra intensa y austera. Sus poemas se concentran en torno de un núcleo cuya fuerza de atracción tiene que ver con la urgencia por rescatar un ser al que le han sido sustraídas tanto la inmanencia como la trascendencia, y que sobrevive aprisionado en los estrechos límites del utilitarismo (de las "inútiles necesidades" de un "orden que siempre toma más de lo que da"). Su aspiración —"salvar la vida/ [mirando] a través/ del velo de lo vivido"— desborda lo estético, lo enriquece con un tácito estremecimiento de raíz religiosa. La cima a la que aspira su palabra sólo puede medirse por la profundidad del

despeñadero en el que cae: "No tenés nada más que palabras/ y decir esto/ y decir que eliminaste los límites/ entre el tener y el no tener/ es casi decir lo mismo.// Trabajás con nada./ Escribís sobre el vacío./ Frente a la rugosa realidad tus herramientas se deshacen".

Las dificultades verbales de Inchauspe son reales y están enunciadas sin la más mínima afectación ("Nunca tuve una buena relación/ con las palabras"). Consecuentemente, no hay en su escritura una retórica del balbuceo o del silencio, no sacraliza la página blanca, no intenta imitar el jadeo de la asfixia ni manipula con habilidad un instrumental metalingüístico para regodearse con su presa. Más bien, pretende conjurar todo eso en aras de la nitidez expositiva. Como es manifiesto, se trata de alguien sin facilidad de palabra, uno al que sin duda le costaba escribir, que buscaba la claridad con obstinación.

Este tropiezo con el lenguaje se liga a un problema mayor: el de la real dificultad de hacer poesía en nuestro tiempo. Creo que aquí, en este doble nudo, reside parte de la fascinación que ejerce su obra sobre el lector. La pobreza de medios del poeta coincide con la penuria poética de la época: la ilusión lírica —elegíacamente rota— se desnuda frente a una mirada (alternativamente melancólica y colérica) que no tiene ni la más mínima dosis de impudicia, una mirada que registra el hecho con todo el pathos del caso. Sus poemas se detienen en el límite mismo de cualquier posibilidad utópica, rehusándose a abandonar el espacio cerrado donde se produce el tormento. Cabe pensar que su dificultad menor, la escritura, colaboró activamente con su dificultad mayor, la poesía, en el sentido de que su estrechez, su humildad expresiva, llegó a convertirse en una suerte de correlato formal de su indigencia imaginativa. Ese abatimiento, sin embargo, se presenta como una saga. Una gesta —la de la expresión amenazada de muerte— se despliega de un poema a otro con ritmo implacable, en un dramático crescendo. Cada texto, como un cuadro, incluye, por partes iguales y contrapuestas, intimidad y vastedad. La cavidad del ser, ese ínfimo alvéolo donde el escritor lleva a cabo su "trabajo nocturno", aparece

rodeada de un infinito anonadante. La gélida oquedad que intimida ese "momento/ secreto y luminoso", paradójicamente, contribuye a enmarcarlo, a darle vida. Las imágenes del error y del fracaso, por debajo del peso que soportan, en contados momentos animan un triunfo recóndito: "Y los días y las horas en esta ciudad/ me circundan como el negro círculo/ de un estanque sobre cuya lisa superficie/ la muda y afiebrada rama de mi vida/ consigue, a veces, oscilar".

Inés Aráoz*

* Nació en San Miguel de Tucumán, en 1945. Obra: *La ecuación y la gracia*, 1971; *Ciudades*, 1981; *Mikrokosmos*, 1985; *Los intersticiales*, 1986; *Ría*, 1988; *Viaje de invierno*, 1990; *Las historias de Ría*, 1993; *Balada para Román Schechaj*, 1997; *La comunidad*, 2006; *Echazón*, 2008; *Pero la piedra es piedra*, 2009; *Agüita*, 2010; *Notas, bocetos y fotogramas*, 2011; *Barcos y catedrales*, 2012.

Interlocutor distante

Quizás sea usted ese INTERLOCUTOR DISTANTE a que me refiero. Ese interlocutor necesario y fantasmal, al mismo tiempo; el que nunca llega a serlo, que es sólo su posibilidad y una posibilidad que se niega. La promesa de un oído que no llega a oír. Usted está y se produce a mi alrededor una SUSPENSIÓN DE MI POSIBILIDAD, palabra y demás, suspensión que se levanta en el momento en que usted me deja, que pareciera ser el cruce exacto de la posibilidad y la imposibilidad: el umbral profético de sus supersticiones formales. En ese preciso umbral —punto de nostalgia para mí, instante semimágico, eternidad, digamos— empieza a funcionar el interlocutor y se levanta asimismo la suspensión, pero ya todo lenguaje es inaudible; usted se ha ido.

(De *Los intersticiales*)

Poema

He cazado a la muerte
como si fuera una palabra nueva
La he rodeado, inquirido y bientratado
Hasta he escrito sobre ella
—vida es la palabra que he usado—
Y me ufano
de contemplar a cada instante
su aleteo furioso
en mi corazón.

(De *Viaje de invierno*)

Poema

Por la sabiduría me acerco al mundo
Por la santidad vislumbro a Dios
Por la sabiduría voy hacia la paz
Por la santidad accedo a una última revolución
Por la sabiduría me entrego a la tierra
Por la santidad crezco hacia la luz
        como un átomo de oro

De lo profundo a lo alto oscilo —sabiduría,
        santidad— rebuscando con porfía
        esa medida exacta
                que fue el amor

(De *Echazón*)

El vuelo blanco

Es verdad que el lenguaje nos vuelve idiotas. ¡No! Son modos de decir imperfectos, como niños pequeños que se sacian con botones. Porque es como a silbidos entendernos entre montañas, montaño yo, usted montaño. Tan sola estaba como no es posible imaginar (esto es Beethoven), poesía-vida un mismo hecho —más la poesía un gesto fáustico— biológico, digestivo, temible y durísimo también de tarascón en el vacío (todos lo sabemos, ¿verdad? Y entonces ¿para qué hablamos?) o hallar la forma fuera, acaso, lo que mitiga la insalvable soledad de lo vivo —entiende, pues, mi amor por HF— y eso explique, a lo mejor, la necesidad de mirar en lo alto el vuelo blanco, circular y misterioso que nos coronó en el Salado mientras una voz decía Empiezo recién a vivir, malsentada yo en la tosca, los movimientos del cielo a la distancia y el carapacho de

los gliptodontes asomando en pétreos rosetones entre los emplastos agrisados y cuarteados por el sol.

(De *Pero la piedra es piedra*)

Maestro

a Mariano Ghidara

Rajas de luz picaban los pollos en el edredón a los pies de mi madre y ella me los señalaba con el gesto imperioso de sus grandes ojos encendidos y un leve movimiento de la mano derecha, ¡que los echara! Y yo, con solo un ojo y una media sonrisa, los espantaba y con el otro, que sonreía también, examinaba los gajos de luz de esas hermosas tintas de Jakuchú, mi maestro pintor Jakuchú, como si también él, en el hueco de los tiempos, hubiera visualizado esta escena de aves en sus estampas.

Poética

Medidas exactas, cortes precisos, un justo ensamblado y he ahí el mueble, listo para su fijación con buenos tornillos y prolijos tapones de la misma madera. O un buen entarugado. Y nada de colas sintéticas sino la de cola de pez, con alguna pizca de ajo, ablandada a baño maría y que luego, con el tiempo, tendrá buena vejez de cristales, fácilmente removibles con alcohol y otra vez cola y mueble nuevo, sin desgajamientos, ni fracturas ni cosa así estúpida, porque un mueble que es de madera, es una versión del árbol que ha de perpetuarse mientras su condición lo disponga y por lo general las maderas de los muebles provienen de árboles de buena índole y maduración, duradera

Belleza no de lo mucho ni de lo poco sino de lo justo, de lo necesario, de la vida. Bello lo que es. Y no entraña esclavitud alguna

(De *Notas, bocetos y fotogramas*)

Cuando conocí a Inés Aráoz, a mediados de la década del ochenta, la poesía era para ella una especie de delirio óptico: el espacio confluía hacia su expresión concentrándose en brevísimos fragmentos que aspiraban a lo intemporal, simiente que el lector debía entrañar en un silencio debidamente adiestrado en la poesía, a fin de que esos núcleos de sentido lograran desplegar la irradiación de su concentrada potencia. Si se imagina al poema como la secreta y fugaz confluencia entre un árbol desaparecido y un árbol por venir, se tendrá un símil bastante aproximado de aquella manera de escribir. Otra imagen plausible sería la siguiente: alguien —una chiquilla solitaria, digamos— se aproxima a la orilla de un lago y arroja una piedra para deleitarse con la visión de los círculos concéntricos que se extenderán sobre la superficie acerada del agua. Del mismo modo, pero invirtiendo el procedimiento, trabajaba Inés, obteniendo un poema —compacto como un guijarro encerrado en un puño— de las vastas curvas siderales del macrocosmos. Transcribo a continuación uno de esos brevísimos poemas suyos, contenidos en el volumen titulado *Mikrokosmos*, al igual que el libro de los estudios para piano de Bela Bartok: "Tan sabiamente tomé la curva (tanta justeza en su arco e inclinación) que sentí agolparse la infinita cuenta de la eternidad". Mientras la poeta trabajaba la geometría sensual de esos ejercicios verbales, vino la poesía a proponerle abruptamente su más alta tarea: luchar contra el tiempo, pero aceptando las reglas del tiempo; asumiendo, además, la precariedad de la lengua en una instancia que lindaba con lo intolerable, con lo incomunicable.

"Más inteligente y hermoso que emprender una crítica de la lengua, sería intentar liberarse de forma mágica de la lengua, como ocurre en el amor". Este aforismo de *El libro de los amigos* de Hofmannsthal, nos permite aproximarnos de un modo indirecto pero efectivo al núcleo mismo de la osada tentativa poética de Inés Aráoz. Para comprender la pertinencia de la referencia al poeta austríaco, hay que modificar la posición de los términos de la ecuación formulada en el aforismo, ya que es a partir del perfecto silencio alcanzado por la simbiosis con el amante que

Inés Aráoz configura el modelo de la percepción y del habla. Este descubrimiento se produce en plena madurez. Apenas conseguido el modelo, apenas gozada la unión, el amante muere, desaparece. Comienza entonces su schubertiano *Viaje de invierno*: un duelo de características singulares, nada convencional, en el cual la amada dilata al máximo la abertura de la percepción, aplicando la pauta del colmado silencio de la fusión amorosa a la búsqueda de su reintegración a la vida. Este proceso de aleación de la forma mágica de la fusión a la contemplación y a la lengua, enamora nuevamente a la poeta, la enamora tanto del mundo como de la lengua. Tácita o explícitamente, esa poética vertebra lo mejor de su obra: dicta la forma a la que se someten sus poemas. Es algo que va más allá de la poesía de la poesía; es, más bien, un modo de ir sopesando la solidez del puente que el alma transita mientras persigue una armonía íntimamente emparentada con la música (como lo demuestran los títulos de dos de sus libros); también constituye una suerte de *kalligraphía* ideal, belleza del trazo volcado a recrear las cualidades sensoriales de la materia.

Javier Adúriz*

* Nació en Buenos Aires en 1948. Obra: *Palabra sola*, 1971; *En sombra de elegía*, 1979; *Solos de conciencia*, 1985; *Égloga brusca*, 1993; *La forma humana*, 1998; *Canción del samurai*, 2004; *La verdad se mueve*, 2008; *Esto es así*, 2009; *Los nada*, 2011. Falleció en Buenos Aires en 2011.

Sean en su mudanza infieles
las palabras como el amor o el mar,
como el ambiguo árbol de la vida,
aliento y desaliento, engaño, ira.

Sean tiempo sobre el tiempo, agravio
y desagravio, con el invierno
crueles, de boca lenta o ademán
suntuoso, o múltiples, qué más nos da.

De un solo abrazo antiguo, enamorado,
contra toda miseria
hicimos nuestro el verano.

El verano, Ana... Yo lo estoy viendo
ahora: no en el poema,
en la fidelidad de tus ojos.

***

Hay una huella en tu corazón
que no he recorrido.

Conozco con ardor los pliegues
de tu risa transformando la estancia.
Conozco con ardor el perfume
de tu cuerpo perforado de espíritu,
esa mirada oscura tuya,
convocándome.

Siempre, no obstante, resta
un secreto: el camino encantado
de tu pensamiento.

***

Vámonos con Pancho Villa

Traquetea en el horizonte
el carro de la fortuna.
Esto te tocó: una voz en la tierra
y la desilusión de la voz.

Ahora la balacera atiende
su descarnado interés.
Hay un único dios aquí,
la multiplicación de la furia.

Perdedor el emisario
pone su canana en bandolera
y marcha
vaya a saber dónde,
si la caballada está en desbande.

Y bien. Aún queda un siglo
para gastar este puro:
humo en el humo, al cabo
otra guapeza oscura.

Los bonetes del enemigo
detrás del río ya se dejan ver.
Un aullido confunde la torcaza
y cierra el culo de miedo.

***

Casi una variación repito estas palabras.
El tiempo, el tiempo puede
devorar la savia que mana de mi vida,
desacalorar el músculo, enfriar

el tacto por cada uno de los dedos
o alardear de someterme a tierra
y madera, llevarme todo
hasta la estrecha disposición
que ni ve ni oye. Puede, pero
de semejantes despojos
Dios me levantará. Y te veré.
En eso también creo.

(De *La forma humana*)

Según la concepción que de la poesía tengan quienes la escriben, suelen las palabras remitirnos a una escena que puede perseguir o evitar la belleza ideal, que puede buscar o rehuir la áspera realidad; una escena concebida como una especie de arcadia amena, silenciosa y solar, o bien como una suerte de arrabal pestilente, poblado de tinieblas y gritos. En ambas situaciones extremas, la poesía se define con relación a lo poético o a lo antipoético de un ambiente, ya sea éste sublime o grotesco, puro o vulgar; dos ambientes que, por lo general, se oponen. Una de las primeras cosas que llama la atención en la poesía de Adúriz es su distancia de este tipo de planteos: no hay en sus páginas oposición entre la risa y las lágrimas, entre la belleza y la fealdad. Antes que en un paisaje del deleite o del desamparo (aunque, como es lógico, las imágenes transiten por uno y otro, alternativamente), al percibir el temple musical de su verso, se comprende que él reconoce en la voz la unidad de la experiencia poética; la voz donde se modula el río del idioma, me gustaría agregar; el río del idioma que pasa —apacible o brusco, cristalino o turbio— tanto por los vergeles de la imaginación como por los suburbios de la realidad. Lo elevado (la indefensión de lo elevado) y lo burlesco (la ferocidad de lo burlesco) son inseparables, van a la par en sus páginas, como dos personajes —cervantinos o marechalianos— que fuesen hablando entre bromas y veras de la aspereza del camino que recorren, de sus escasos altos apacibles. En su andar doloroso y cómico, inocente e incrédulo, las figuraciones siempre antagónicas (pero complementarias) de estos dos lenguajes, se dirían consubstanciales a la vieja voz de la poesía castellana.

He aquí, entonces, un rasgo distintivo de la lírica de Javier Adúriz: se configura en la voz, es hija de la voz. Por consiguiente, alcanzar una transfiguración musical del habla cotidiana es el requisito básico de su arte: la frase ha de transformarse en verso. Y el verso no constituye para él una línea cortada de modo caprichoso, siguiendo una pauta visual, sino, por el contrario, una línea tensa y audible que busca configurar con un giro rítmico y melódico la turbulencia de las emociones, o, como él dice bellamente, "los

vientos/ contrarios de mi corazón". Si bien toda la poesía escrita es pasible de ser leída en voz alta, es realmente muy escasa la que se revela como nacida de las modulaciones de la voz, la que cobra vida cuando el número y la cadencia, las cantidades silábicas y los acentos, se convierten en inductores de la imaginación verbal. Todavía más escasa es aquélla que, entre sus inflexiones, nos permite atisbar en un relámpago algunas lejanías de la memoria del idioma. Por lo general, la cultura verbal no suele hacerse carne, no pasa de la piel del poema: se queda en meras alusiones literarias, en citas más o menos veladas, muchas veces hechas de pobres traducciones.

Los viejos metros de nuestra lengua, esos que miden los latidos felices o angustiosos del sentimiento y los condensan en una cadencia, en una precisa pauta verbal, pese a lo contradictorio de los temas que vertebran en esta poesía, no son traídos a la página con el mero afán de degradarlos o por vana complacencia melódica. Nada más lejano del propósito del poeta que poner en pugna la entonación y el sentido, o conciliarlos de manera ornamental. Por el contrario, se diría que la legitimidad de una entonación armónica y cantable, ya sea que esté unida al amor, a la sátira o a la piedad (el triple registro de esta poesía), es la sola nobleza que Javier Adúriz está dispuesto a reconocer. Como si fuera la única dimensión de lo lárico que nos queda, su palabra late en el verso enaltecida por la intensa carga de vida ancestral que concentra. Por momentos, hay ecos en ella de la apasionada humanidad de Lope, como en el falso soneto "Sean en su mudanza infieles las palabras"; otras veces, nos parece escuchar la sarcástica rebelión de las sátiras quevedescas. En uno y otro caso, siento las palabras siempre paladeadas con fervor, aun cuando, como en los poemas dedicados a su mujer, a la hora del balance extremo, la lealtad a la experiencia amorosa —piedra de toque de toda existencia que aspire al sentido— se coloque, como es justo, muy por encima de ellas, en el punto más alto de la vida de la conciencia.

Entre el escepticismo y la maravilla, pende la atribulada conciencia de quien se siente llamado pero duda de si será elegido.

"Esto te tocó: una voz en la tierra/ y la desilusión de la voz", afirma inolvidablemente en un poema. El ardor de la melodía verbal, reconocida como genuina sólo cuando emerge probada del frío silencio de la zozobra y la indigencia, es otra característica esencial de esta poesía. El mismo Adúriz lo decía lúcidamente en una inolvidable estrofa de *Égloga brusca*: "Desierto extraño tu cantar, amigo,/ apasionante yermo estéril./ Que todavía o siempre te arrebate/ tu propio corazón". Es la suya, en efecto, una palabra desértica, muy propia de esta "patria [nuestra] desesperada de un sentido"; una palabra cantable, pero pudorosamente atenuada por las disonancias de la incertidumbre y de la aflicción; una palabra corroída y templada por la fatiga y el remordimiento; una palabra agónica, arrancada a la mudez y siempre amenazada por la mudez; una palabra que señala lo intolerable de las contradicciones en que se debate el hombre (el "pobre mono" vallejiano), pero que sólo encuentra lo humano y lo divino del hombre en tanto se mantiene viva esa lucha desigual adentro de él; una palabra afligida, que incesantemente trata de convertir su "doliente opacidad" en una fuerza, pero que, al mismo tiempo, no bien obtiene esa fuerza, la arriesga en el humor, como si toda seguridad existencial fuese un conato de dominio, un arranque de vanidad, de mero engreimiento. Este rasgo, que algún apresurado podría atribuir al cinismo, a mi juicio es de carácter religioso, ya que la palabra de Javier Adúriz no se complace en la miseria del hombre; por el contrario, fiel al misterio, concibe todo quebrantamiento del ánimo, toda caída, como una ocasión para renovar la dimensión humana de la fe y de la fraternidad.

Roberto Malatesta*

* Nació en Santa Fe en 1961. Obra: *Casa al sur*, 1987; *La prueba de la soledad*, 1991; *Del cuidado de la altura del níspero*, 1992; *Las vacas y otros poemas*, 1994; *Flores bajo la lluvia*, 1998; *No importa el frío*, 2003; *Por encima de los techos*, 2004; *Cuadernos del no hacer nada*, 2009; *La nada que nos viste*, 2010.

Un simple espectáculo

Mi hija y yo observamos cómo entrenan perros.
No es por interés en el asunto,
es cierto que nos gustan mucho los animales,
hoy estamos aquí sin más cuestiones.
Apacible espectáculo:
hombres y bestias,
viento y un cielo gris,
luz a lo lejos, en los bordes,
donde quiebran las nubes.
Estamos bien aquí,
la tarde nos parece inmejorable,
echados en el pasto sin nada que hacer,
nada podría resultar mejor, tanto que
yo no sé qué es esto, cómo denominarlo,
si felicidad, busco el cómo y el porqué
sin nombre alguno todo me desborda,
sin nombre alguno, no está mal, mejor así.
Todo es inmensidad:
el pasto, el viento, la luz.
Todo importa, empero, nada es importante:
sólo grande y sin peso.
Estamos bien aquí.

Mientras el otoño

Mientras el otoño
ocupa su lugar
en el hueso tibio de las cosas,
yo, como quien se sienta a ver
un espectáculo,
espero a que la poesía dé comienzo.

Austera y espléndida
unida a la osamenta fría del otoño,
casi al trasluz de las palabras.
Palabras
en las que apenas se apoya
a las que sólo
roza
como las manos de un ciego
la seda.

La confianza de los pájaros

Una cardenilla y un cachilo casi a mis pies.
Yo no me muevo,
todo movimiento
sería
una desconsideración.
Empero esta obligada quietud
es mi mayor libertad,
hace que me reconozca contenido
en un espacio sin lindes.
Siento que al saberlo
la brisa de la mañana
también lo sabe.
No es extraño
que esta sabiduría
hija del espíritu
sea la madre
de la confianza de los pájaros.

Nada más

Nada más pido a la tarde,
buen ejercicio es ceder toda codicia.
Cierro los ojos:
tibieza del sol,
algo de frío en los pies,
ramas que se mecen.
¿Mañana qué habré de decir?
Tampoco importa.
Esta noche
bajo la lámpara
recogeré trozos de sol
con la punta de mis dedos
tocándome los párpados.

(De *Cuadernos del no hacer nada*)

Desde hace medio siglo, bajo diversos rótulos, vienen disputándose el escuálido espacio teórico de la poesía argentina dos puntos de vista antitéticos, que difícilmente puedan arribar a un acuerdo. De un lado se ubican los que ambicionan reflejar el carácter destructivo de la época, del otro los que intentan crear una opción imaginativa que sirva de contrapeso al poder avasallante del horror cotidiano. No obstante la tensión entre ambas posiciones, hay un fundamento común: un diagnóstico negativo en relación con la realidad.

Así las cosas, a primera vista se diría que el aporte literario de Roberto Malatesta es ingenuo, ya que parece empeñado en la creación de un inocuo espacio mágico más. Sin embargo, a medida que nos internamos en su obra, comprobamos que el dolor está presente en casi todas sus páginas. Paradójicamente, el espacio mágico que el poeta va configurando de poema en poema no tiene nada de fantástico; por el contrario, coincide punto por punto con su realidad cotidiana, está hecho con los mismos humildes elementos que pueblan su vida diaria. "Mi casa es desaliñada y fea —escribe en un poema de *Flores bajo la lluvia*— manchada por mis locos hijos". No obstante, inmediatamente agrega: "es muy cierto que no culmina/ en sus tapiales tatuados;/ mi casa arde y vuela,/ cierro los ojos y ella se queda/ sola con la verdad/ hablando al infinito". Una cotidianidad difícil, templada en el deber de sobreponerse a la fatalidad, le permite pasar de lo relativo a lo absoluto y acceder a la poesía. Casi no hay poema en el que el deseo no sea sometido a prueba por la realidad; la realidad, sin embargo, no aniquila la confianza. En su constante renovar la apuesta a favor de la lastimada confianza en la vida está la clave, creo, de la alegría poética de Malatesta. Si deseo y realidad divergen, no surge por ello un sentimiento de despecho. Por el contrario, la imaginación se empeña en considerar esa dificultad como una prueba, como un desafío que invita a probar la eficacia de la palabra poética.

William Carlos Williams, uno de los indiscutibles maestros de Malatesta, decía que para eludir la destrucción es necesario evitar que la imagen sea poseída por la muerte. La sentencia coincide con

la ética y la estética de Malatesta. Para él, escribir poesía consiste en superar las alternativas de hierro que articulan su vida: lo racional y lo irracional, la salud y la enfermedad. A la manera del luminoso heterónimo pessoano llamado Alberto Caeiro, su artilugio radica en hacer suyo un candor radical, un candor que el sufrimiento legitima. Es de la constante fusión entre poesía natural y poesía escrita que nace la posibilidad de establecer eficaces relaciones imaginativas entre lo limitado y lo ilimitado, entre la realidad y el deseo, entre la finitud y lo infinito. Concluyo con la cita de otro poema de *Flores bajo la lluvia*: "Cae la lluvia y se consume la luz/ de un esforzado cielo/ en la tibia habitación donde/ alimentas de tu pecho a nuestra hija./ Y en la semiluz que a todo lo extraña/ desconcierta la inclinación de un puño/ sobre el que balancea una cabeza/ que ha perdido la razón a la cual/ sin más nos sometemos. El color,/ advierto, te ha teñido de una suerte/ de sustancia capaz de alimentarme./ Mamando así, también en ti, estoy ausente/ de todo cuanto sufro y significa".

Pablo Anadón*

* Nació en Villa Dolores, Provincia de Córdoba, en 1963. Obra: *Lo que trae y lleva el mar*, 1994; *El astro disperso*, 2001; *Señales de la nueva poesía argentina*, 2004; *El trabajo de las horas*, 2006; *El soneto*, 2006; *Estudios de la luz*, 2011.

Traduciendo a Robert Frost

One luminory clock against the sky
Proclaimed the time was neither wrong nor right.
R. F.

Es más de medianoche
Y en mi sillón de siempre
A la luz de la lámpara, traduzco
O intento traducir a Robert Frost.

Toda la casa está en silencio;
Duermen los hijos, duerme la mujer.
Paladeo el tabaco de la pipa
Y las palabras de sabor antiguo

Y de nuevo: *I have been one*
Acquainted with the night.
Tintinean los hielos en el vaso
De oro líquido. El oro de las horas

Tintinea en el alma, con un eco
De eternidad. No encuentro las palabras,
Pero así desearía que me hallara la muerte:

Con mi libreta y con mi lapicera
Jugando al juego de la poesía
Que, como bien sabemos,
Es un juego bien serio:

Viejo de cuerpo pero en alma un niño
Que convierte el dolor que lo desvela
En historias soñadas que se cuenta en silencio.

La desdicha del hombre, y este amor que agoniza,
Se aquietan en el cuadro azul de la ventana:
Un reloj luminoso contra el cielo
Proclamaba que el tiempo no era malo ni bueno.

La luz

...más luz...
Goethe

La luz del sol, la luz al mediodía
En el cielo celeste, casi blanco,
Cruzado por el grito de unos loros
Y el planear en descenso
De una paloma sobre la palmera.

Heme aquí, paladeando estas palabras
Como sorbos del agua más dulce y transparente,
Dejándolas fluir a la garganta
Y a la blancura del papel
Como un hombre que pide más luz a las ventanas
Cuando la luz se va ya de sus ojos.

Retrato de un poeta

A Alejandro Bekes

Te vi encorvado sobre la madera
De tu mesa, la tarde en que escribías,
Hermano, esas palabras que los días
No borrarán. Tu vida, entonces, era
La de un hombre que poco o nada espera
De la vida. Pensabas. Sonreías

Tristemente —te veo— y encogías
Los pies bajo la silla. ¡Quién supiera
Transformar la existencia en el destino
Íntimo, verdadero, entresoñado!
Te miraba desde otra habitación:
Por el vidrio, la luz vertía su vino
De oro, tu sien ladeabas a un costado,
Y entre dientes decías tu canción.

Carta

¡Esta palabra inútil!
Ricardo E. Molinari

Hermano, en esta misma habitación
Donde ahora te escribo junto al fuego,
Hablábamos, y el tiempo era ese fuego
Que latía como otro corazón
Solitario y fraterno. La pasión
Inútil que nos une, ¿no es un fuego
También, que nos consume, un raro fuego
Que afantasma la vida en su ficción?
Qué hermoso, sin embargo, ese derroche
De sombra y resplandor, humo y sonido
De días que crepitan en el hueco
Oscuro del hogar, cuando el reseco
Espíritu transforma lo perdido
En un diálogo de almas en la noche.

(De *Estudios de la luz*)

En poesía hay dos clases de dificultades: dificultades formales y dificultades de inspiración. Cuando Darío escribe "yo persigo una forma que no encuentra mi estilo", está hablando de dificultades formales: confiesa que necesita un nuevo registro de voz para expresar lo que nunca antes ha expresado y está viviendo en el momento en que escribe. Cuando Banchs afirma "Blanda Tranquilidad, sé que me matas", se está refiriendo a sus dificultades de inspiración: constata que su vida y su poesía languidecen en la medida en que el espacio que el presente ofrece no guarda la menor relación con su impaciencia pasional. Por cierto que en poesía también existen dos tipos de facilidades, que son de la misma índole que las anteriores, tanto formales como de inspiración. Son las propias de los poetas profesionales, de los "productores de textos". Pero, como queda claro por los dos grandes ejemplos que cité al principio, no hay genuina poesía sin dificultades. La poesía es difícil y, a su vez, hace difícil la vida de quien se siente destinado a ella. Se trata de un modo de expresión que está en permanente estado de crisis; en primer lugar, debido al desajuste cada vez más pronunciado que se manifiesta entre la tradición de la lengua y la vida moderna, y, en segundo lugar, debido al hecho de que cualquier "ilusión de canto", para perder su carácter de tarea meramente ilusoria, exige un sacrificio poco menos que absoluto de parte de quien la acomete.

Todas estas tensiones están presentes en la poesía de Pablo Anadón; no podía ser de otra manera, ya que es el suyo un arte que no esquiva el aprieto en que se encuentra la poesía que aspira a darle continuidad a la tradición de la lengua. Sin embargo, paradójicamente, su último libro se titula *Estudios de la luz*, y de la luz nos hablan, de la luz de la poesía, los poemas que hemos seleccionado. De modo que no todo es obstáculo, no todo es imposibilidad y suplicio. Hay también una promesa que arde y da lumbre a las noches solitarias, que mitiga la aflicción, que abate la clausura. Tres aspectos son de destacar en los poemas que Pablo Anadón le ha dedicado al oficio del poeta. En primer lugar, la naturalidad y la frescura de la elocución: "palabras como sorbos

del agua más dulce y transparente" dice, con plena conciencia de la claridad del material que está empleando en la construcción de su obra, lo cual pone de manifiesto el hondo placer que depara el auténtico amor por la lengua. En segundo lugar, teniendo especialmente en cuenta los dos magníficos sonetos que coronan el conjunto, importa subrayar la conmovedora fuerza afectiva de la expresión, una fuerza que se manifiesta en pura calidez, como auxiliadora, como sostén de quien está completamente abstraído en la necesaria transfiguración de la experiencia. Finalmente, cabe resaltar el rigor formal de las cuatro composiciones, en especial la maestría que ponen en evidencia los sonetos; más de uno podría leerlos sin llegar a percatarse de que está frente a la recreación de una forma canónica varias veces centenaria, lo cual deja bien en claro que estamos frente a una escritura que apunta a superar con arte el artificio.

Carlos Battilana*

* Nació en Paso de los Libres, provincia de Corrientes, en 1964. Obra: *Unos días*, 1992; *El fin del verano*, 1999; *La demora*, 2003; *El lado ciego*, 2005; *Materia*, 2010.

Anotación física

Como si el lenguaje fuera indeleble, como si no admitiera falta de tensión, como si la falta de tensión fuera una decisión o una voluntad, me retiro de ese razonamiento falso, recuerdo con estoicismo la vaga llanura, el bosque inextricable, los largos y espesos ríos con que la materia comercia y trabaja.

El viento

Hace siglos el viento atraviesa el lugar: ni los árboles del monte han podido detener las horas acumuladas como en un tonel. Dos, tres niños juegan en la plaza del ferrocarril y se hacen señas duraderas. Pasea la tierra por alguna calle lateral, y miro con cierta fascinación cómo el aire puede hacer del tiempo un pedazo de materia.

Infancia

Hace rato que el sol está en el aire. No he dormido casi… ¿cómo tomaré esta mañana el desayuno? Trabajar en la minuciosa letra, en el polvillo minúsculo. Ha pasado el tiempo: recuerdo la escena escolar, mi pavoroso pudor, mi miedo a la exposición. Años de discurso no han podido socavar la brillosa piedra de la memoria: la escena en que el aprendizaje, Dios, eran posibles; los días se volvían infinitos, sin cálculo. Amar, ¿cómo aman los Otros? ¿La Otra? Hace rato, sin consuelos por el decoro del día, alimento la liturgia del instante. Jesús, Judas, San Pedro: las imágenes de mi infancia no han olvidado sus llagas, el relato sombrío de la traición, el canto del gallo.

Una pieza

Toco a mi mujer. Nos besamos, rastreamos en la piel el punto ignorado de la felicidad. Hallamos tramos de la infancia en la saliva, en la oscura ternura de nuestro abrazo, y el deseo se circunscribe a tomarnos de la mano como dos personas que se acarician amorosamente, que comprenden el lapso pequeño que los días les han asignado. Como una guerra perdida, miramos el sol del sur, vamos en busca de un pozo al que llamamos nuestra intimidad.

Cenas

Es diciembre. Los almuerzos y las cenas comienzan a abundar. Saludan todos el año que se va, y como un film antiguo, recordamos que el presente nos sostiene en un cielo blanco. Los gestos, las ínfimas sonrisas, la escasa duración de estar juntos acompañan las horas, y los días. Procuramos estar bien, procuramos sonreír. Nos abrazamos, como se abrazan las plantas y los árboles. Decimos adiós, hablamos con palabras, movemos las manos, recordamos que el pasado fue una piedra dura de roer. Aquí estamos, sin mayor éxito, desgastando los minutos, o los segundos, nuestras pequeñas horas doradas.

Oración

Hijo del corazón, no podemos participar de las fiestas ni de la quietud de las ceremonias… Acumulo energía para detener tu cuerpo, y rezo —como un ave que desea un lecho— para besar tu mejilla, y no me perdono, ni siquiera un poco, mi estridencia, mi impaciencia, el libre albedrío del Adelantado que avanza en tierras sin ley, sin saber qué ni cómo se conquista. Atesoro los segundos para detener el aire, pero el viento ya no se contiene, y la playa arrastra toda su

tempestad, aun lo más negro. ¿Con qué ojos mirar aquello que no deseamos? Mi cuerpo se halla intacto, pero mis palabras carecen de fuerza, de longitud, no son más que transporte de aire en el aire… La debilidad ha sido cruel: hizo de tu cuerpo un bloque hostil de materia.

(De *Narración*, inédito)

Para algunos, la palabra quietud no presenta mayores problemas: alude a ausencia de actividad, hace referencia a toda ocasión propicia para el descanso. Para otros, menos ingenuos, el vocablo quietud tiene características bien distintas: insinúa un estado en el cual las cosas y los seres se presentan a la percepción en lo que tienen de absolutamente extraño. Captar la intranquilizadora e indecible vaguedad de una extrañeza que alcanza su momento más intenso en el estado de quietud: tal, a mi juicio, el núcleo de la experiencia poética de Carlos Battilana.

Desde el momento en que el poeta no juega a la renuncia de la palabra; en tanto se rehúsa a idolatrar el silencio como forma superior de conocimiento, su poesía se concibe como un estado intermedio entre la "retórica de la verdad" y la posibilidad de aproximarse sin trampas a lo real. Vale decir: dejando de lado el efectismo de toda oposición demasiado tajante, explora la distancia que media entre el lenguaje y lo indecible, entre la palabra y el silencio entendido como contrapartida de la tranquilizadora evidencia que pueden proveer tanto los nombres como las teorías sobre lo real. A la provisoria sensación de resguardo que suele deparar la configuración verbal de la extrañeza de ser, no cesa de oponérsele la corrosiva blandura de la duración temporal: una suerte de lábil fragilidad capaz de desgastar las más sólidas construcciones imaginativas. La elocuencia deja de lado todo lo que conspira contra la eficacia de la palabra; la antielocuencia que ejerce Battilana, por el contrario, se interesa por los residuos de extrañeza que trae adherida, como una sombra asemántica, cualquier afirmación contundente. Por lo tanto, la vacilación, la demora, constituyen su estrategia de avance; el titubeo, su táctica de expresión.

Estamos, queda claro, frente a un poeta sabedor de que es en la inacción contemplativa que depara la calma donde suelen percibirse los más espeluznantes avisos de la fragilidad del ser ("comprendés este sereno parque,/ aquella blanca quietud/ —en el fondo temible", "La quietud de las tardes/ espanta"). Se trata, en consecuencia, de incorporar a la página tanto la seguridad como la

inseguridad: la inseguridad de fondo y la seguridad de superficie. De ahí que su escritura —energía del ser que resiste el abatimiento provocado por la extrañeza de ser—, apropiándose de las armas de su obstinado contendiente (lo real), haga de la tenuidad, de la ausencia de todo énfasis, la herramienta primordial de sus operaciones estilísticas. Pese a su apariencia en sentido contrario, las palabras de Battilana —"música diminuta", un balbuceo antielocuente— son los "restos de una batalla campal" sostenida contra un contrincante tan esquivo como insidioso.

Consecuentemente fieles a la antítesis que rige las nociones de inspiración y estilo, las palabras del poeta contrastan la idea de "progreso" histórico con la noción natural de "descomposición". De ahí que el asfalto de la ruta pueda ser comparado en un poema suyo a "una tundra gris" y, simultáneamente, ya sin mediaciones metafóricas, se anime a declarar que "las flores son también parte de la Historia" (así, con mayúscula acaso irónica). Esta irrupción de lo natural en la cotidianidad histórica de la vida humana cobra las características de un acontecimiento metafísico; un acontecimiento, importa aclarar, que no supone revelación alguna, sino, más bien, una antirrevelación: el manifestarse de una profundidad extraña, pastosa y uniforme: lo desconocido.

Afirmar que esta poesía es de una desnudez extrema constituiría una exageración: la palabra desnudez resulta lujosa para dar cuenta de la opacidad de su laconismo. Por otra parte, su "música diminuta" también se sitúa a distancia de la estética minimalista, ya que en sus aproximaciones a lo cotidiano roza en forma constante lo inexplicable, lo inconcebible. Nuevamente, el camino que conviene tomar para llegar a su ámbito es el intermedio: el camino de la síntesis entre lo usual y lo insólito, entre lo común y lo anómalo.

Beatriz Vignoli*

* Nació en Rosario, provincia de Santa Fe, en 1965. Obra: *Almagro*, 2000; *Viernes*, 2001; *Ítaca*, 2004; *Reality*, 2004; *Soliloquios*, 2007; *Nadie sabe adónde va la noche*, 2007; *Molinari baila*, 2011.

La guerra de los tontos

Dinamitamos antes de cruzarlo
el puente, el bello puente
que habíamos construido.

El puente sobre el río del olvido era.

Ahora, moriremos olvidados.
Muramos ya, y de esto.

El pino

Apagué los motores
y anduve a la deriva
¿cuántos años anduve
a la deriva, el motor apagado, ni
impulso ni gobierno, sin dirección?

Me recuerdo leyendo neones
a la vera de avenidas
desiertas. ¿Cómo pudo
nevarme encima todo este cansancio?
¿Cómo pudo acumularse, quedar ahí toda la vida?

Sacudo la cabeza como un pino. La nieve
no se va.

Escrito en la mesa de luz de un hotel ****

Por vergüenza de ser
pobre, me pasé media vida

escondiéndome
de mis amigos, no fuese que
murmuraran;
ahora ellos están
muriéndose
de todas esas
enfermedades nuevas,
raras,
ahora sí
los abrazo, pero ya no irradian
calor, sus caras están grises
—quiero decir, de un gris
oscuro— y ya no queda nada
de todo lo felices y geniales
que íbamos a ser.

Lenore

Tras la cresta del mundo, como la aurora, yaces:
todo tu nombre junto con la noche se ha acostado a dormir.

Benteveo

¿Cuándo empezó a ser un lugar la noche,
un lugar, no una hora,
cuándo con su jarabe negro negro
entró a manchar la luz?

Bebíamos birras, tragábamos la sangre dorada de las horas.
Éramos el sentido del luminoso verano.
Fe en lo oculto, en genios que surgirían
de grietas singulares.

Nada de amor en las vidrieras, en todas estas camisas apiladas.
Nada que esperar en el declive del aire curvo.
La luz es un incidente: ningún milagro.
Nadie a quien preguntarle qué falló.

He soñado de mañana con aquel silencio,
el olor del tiempo en un antiguo muro.
A lo lejos el benteveo y su insistente pregunta:
no entiendo lo que dice, no sabría contestar.

(De *Viernes*)

Siguiendo una conocida proposición de William Carlos Williams —*not ideas, but things*— Beatriz Vignoli comenzó ensayando en su poesía el viejo arte de la naturaleza muerta, condensando su memoria y su sensibilidad en escenas inmóviles donde los objetos manifestaban callados el latido de su angustia personal: "Aguardo/ que el sonido blando de tus pasos suba/ hasta la quietud de este silencio/ donde la luz fría se ha posado/ como en el mediodía/ del asilo de ancianos/ el tiempo que separa de la muerte". Siendo Vignoli una experimentada crítica de arte, cabe considerar la posibilidad de que la pintura y la fotografía hayan ejercido algún impacto en su aproximación a la palabra desnuda, pura línea y color. En todo caso, queda claro en algunas de sus más bellas composiciones, su objetivismo poseía un toque metafísico que nada le debía a Williams o a alguno de los objetivistas argentinos de su propia generación. Hay una valoración estética del silencio, una austeridad, un riesgo en las páginas de *Almagro* que, a mi juicio, en su momento pasó desapercibido.

Suele usarse la palabra "riesgo" para calificar positivamente una poesía. En Argentina al menos, si no hay riesgo no hay salvoconducto que permita el acceso a la modernidad. ¿A qué apunta la elección de ese vocablo? ¿A la osadía que supone perseguir la ruptura con toda regla? ¿O, más bien, al peligro que trae aparejado exponer lo íntimo en el ámbito de lo público? En ambos casos, el acento está puesto en la trasgresión: el trance de violar las leyes del rebaño. Cabe, sin embargo, una tercera posibilidad: decir riesgo para insinuar el esfuerzo que implica ir a contrapelo de los procedimientos banales de trasgresión. En este último sentido, sería exacto hablar de riesgo al designar el núcleo más vivo de la poesía de Beatriz Vignoli, ya que es el suyo un implacable ajuste de cuentas con los ilusos, y, a su vez, un intento de ir más allá de lo meramente ilusorio de toda ilusión, tanto política como religiosa.

Distante del experimento y de la experiencia infractora, el ejercicio de arriesgar la inteligencia y la sensibilidad en el despeñadero de la comprensión de las ineludibles pruebas a que

nos somete la existencia, implica cierta observancia de los usos sociales del lenguaje, cierta práctica de la reserva. Se trata de ir a fondo, de buscar la comunicación, pero de hacerlo teniendo plena conciencia epocal, vale decir: a distancia de las convenciones ya exhaustas de la modernidad. Lógicamente, el padecimiento y la crítica constituyen el alma de este tipo de riesgo, sobre todo la crítica que desdeña la facilidad de hacerse a un lado cada vez que la piedra está a punto de caer sobre la cabeza del propio crítico. Dicho en pocas palabras: la crítica se legitima a sí misma por las profundas heridas que puede llegar a ocasionarle a quien la usa lealmente. De algún modo, herirse equivale a darle a los otros la propia sangre: constituye un hecho sacrificial, fundante. La operación tiene un insoslayable sesgo religioso. No es casual, por lo tanto, que Vignoli haya elegido un título que nada tiene de profano para una colección de poemas. *Viernes*, el título en cuestión, debe leerse en ese libro como abreviatura de "viernes santo": expresión que alude tanto a la pasión, a la expiación, a la muerte del "hijo del hombre", como al fracaso político de una generación. De hecho, no se halla en los poemas de *Viernes* ninguna situación que eluda ese doloroso marco. Sin proponérselo, esos textos nos permiten aventurar un incómodo diagnóstico: la crítica ha alcanzado su última frontera, ha entrado en una fase agónica, de ahí que sangre y clame por una transformación.

Poco importa que la posibilidad de esa transformación, condensada en la palabra "esperanza", emerja maltrecha hasta lo irreconocible de las duras páginas de la poesía de Vignoli: la idea religiosa del sacrificio sobrevive, la idea de que del sacrificio de toda forma de autocomplacencia puede llegar a nacer una palabra con sentido —esto es: poética— sobrevive. No hay ningún residuo de materia celeste en estos poemas descarnados, ningún "don", ninguna "gracia". Sin embargo, la tácita y deteriorada imagen de la esperanza es la callada interlocutora de sus monólogos más intensos y apasionados.

Walter Cassara*

* Nació en Buenos Aires en 1971. Obra: *Solar del extranjero*, 1994; *Juegos apolíneos*, 1998; *Rígida nieve*, 2000; *El paseo del ciclista*, 2001; *Máquina de trinar*, 2004; *Nostalgia y otros poemas*, 2011; *El oído del poema*, 2011.

Hölderlin

¿Cuántas mañanas,
cuántos días más aguardaré el sol
en las praderas nubosas del Neckar?
¿Serán treinta y siete los años
que pasaron como ráfagas
al borde del camino?

A veces recuerdo quién fui
y estremecido de risa vago por los campos.
La amada Naturaleza
responde todas mis preguntas.
¿Vivirá todavía
aquella dama de Frankfurt,
viviré yo?

Las palabras ya no revelan nada.
Hasta la casa de Zimmer
llegan extraños visitantes con obsequios,
finos papeles y pluma
para que escriba mi nombre:
humildemente
Scardanelli.

Solar del extranjero

El camino es absurdo y ninguno se desvía,
así viaje convencido por el mar de Tarsis
o se interne en el estómago de una ballena.
Mi casa no existe, mis ojos no ven, mi boca no habla.
Estoy para un papel accidental, para la benevolencia
o la ira con las que se trataría a un niño.

Entre el día y la noche, infatigable, se extiende el desierto.
Mi sed conocerá cada grano de arena, agotaré
el último confín, y seguiré en la palma de su mano.

(De *Solar del extranjero***)**

Vi el cielo Garcilaso

Vi el cielo Garcilaso
        una tersa pradera
        aguas puras
un campamento de jóvenes desnudos
almas como pequeños *putti*
        subidos a los árboles
ninfas vestales en la fuente
        y la monja Mectilde salmodiando
SACRUM SACRUM
ILUMINATIO COITU
        Vi la tierra Garcilaso
yermo mental cubierto de asfódelos

(De *Juegos apolíneos*)

Toda la noche
tus ojos abiertos
son dos antorchas severas
que guardan mi morir

antorchas
        segures
tu dolor no perdona
y se hace uno con mi cuerpo

puedo sentirlo
palparlo en mis entrañas
vengo de tu dolor
y hacia él me vuelvo
cada vez más liviano
cada vez más niño

***

Para llegar a lo que amo
odiar lo que odio
tracé estas palabras sobre el muro
como un prisionero juega su pasaje a la luz

hendí un túnel en la grieta
sin más arneses que una faca
más herramientas que las manos

centímetro a centímetro
y piedra contra piedra

(De *Máquina de trinar*)

En sueños, hablo una lengua muerta
o recién rescatada de las cenizas.
Lavo mis fístulas con el agua colada
del único pozo que no se escurrió.
Después, por la noche, enciendo un fueguito
y pongo a secar mis medias. En sueños, es invierno
pero un invierno para siempre, y ella duerme
—o así me lo parece— entre los restos
del fuselaje de un avión que se estrelló.

Toda la noche sopló un viento helado
y cuántas almas monitoreadas en la lluvia,
cuántos capotes hablando apenas por un resuello.
En todas partes, como un espejismo
escucho ladrar a los perros hambrientos
y un trineo lleno de fantasmas se desliza
en el aire periclitado de noviembre.
A treinta y dos grados bajo cero
la mente empieza a alterarse.
Prueba una gota de esta fiebre,
equivale a varios siglos de historia.
Debo apurar el paso, trenes rigurosamente vigilados
parten cada noche hacia la frontera.

Osip Emilievich: la historia es
¿un cuervo picoteando con insidia
tu cansado capote?
¿la nieve barrida incautamente
bajo tus esquíes flojos?
¿el zumbido molotov que te duró dos semanas?
¿aquella perrita de afilados rasgos cirílicos?
¿el futuro sustraído al aire
de tus débiles pulmones?
¿tus rápidos trazos batiéndose
en retirada con la noche?
¿tus precarios espondeos
filosos como una hoja de navaja?
Osip Emilievich: deja de correr, párate
y contesta, la mitad de la noche se refleja
en un vaso roto.

(De *Nostalgia y otros poemas*)

La experiencia poética de Walter Cassara no comienza donde la crítica guarda su instrumental y da por concluida la tarea de limpieza, sino donde esa tarea se reconcentra y ahonda, transformándose en un arma que compromete y arriesga su identidad. No es casual, por ende, la escasez de refugios en esta poesía, sitios de recreo donde pueda hacerse un alto y reabastecer energías; la entropía constituye una amenaza constante. No hay un ámbito protector que con su calidez legitime la ensoñación de las imágenes elementales de la carnalidad o la materia, no hay naturaleza; es la tierra "yermo mental cubierto de asfódelos". La poesía sangra por la herida de su vocación de plenitud frustrada. No obstante la despiadada lucidez, la expresión es siempre delicada, muy sensible al detalle. Desde las primeras líneas comprendemos: el espacio literario propicio al despliegue de una lírica que pudiese avanzar sin rodeos hacia lo que ama, está definitivamente clausurado. Cuando la voz se abandona a algunas palabras, ellas aluden al encierro o a los juegos —apolíneos, literarios— que propone el ascetismo de la clausura.

Una suerte de imposible fuga rimbaudiana, también mandelstamiana, acecha en el interior de cada poema: una fuga hacia afuera y hacia adentro de la poesía. Sustraerse al destino, darle cumplimiento al destino, son tendencias opuestas que se entrelazan. Ambigüedad que se justifica a la luz de la imbecilidad del soliloquio con las sombras, de la inteligencia de la desolación, de la construcción de un desierto que eleva a la enésima potencia el abandono. Ese desierto, que se asemeja menos al de la tradición judaica que al páramo siberiano de la tradición posmoderna, es rico en simbologías de acoso y destrucción, carece de promesas. Tal vez la crisis personal del poeta, junto con un vacío que no puede ser obturado con nada, constituyan el reverso del exceso de verbosidad practicado en los años sesenta: un vacío incrédulo y corrosivo que hinca con extrema precisión sus dardos en el cuerpo de la elocuencia doctrinaria. Siempre se ha evaluado al sesentismo en su relación agónica con el entorno, por sus metas, por sus mártires; Cassara, en cambio, tácitamente lo evalúa desde dentro, por el lastre que nos ha

dejado como herencia, por las grises consecuencias de su didáctica**.** De ahí, tal vez, la devoción del poeta por la poesía rusa de la edad de plata, un eficaz antídoto contra la mediocridad convertida en vocación.

Marina Serrano*

* Nació en 1973 en Quequén, provincia de Buenos Aires. Obra: *Formación hospitalaria*, 2006; *La diástasis de las tibias largas*, 2006; *La única cosa necesaria*, 2012.

La verdad no ha venido desnuda a este mundo, sino envuelta en símbolos e imágenes, ya que éste no podrá recibirla de otra manera.
Evangelio de Felipe

Echan a rodar un cuerpo. La existencia
de los cuerpos celestes no es una metáfora.
Una mujer desahuciada, inconsciente, forma pliegues
de carne blanca, líneas, digitaciones isquémicas,
que se oponen a una fuerza inercial.
Frente a mi cama, detienen en parte el movimiento
sobre su cama, y mi madre
sentada, pero de rodillas, arrepentida
sufre, sin poder evitar aquella visión,
del cuerpo bajo la sábana.

Blanca es la azalea y muere cuando le toca.

Mas este género de demonios sólo sale con oración y ayuno.
Evangelio de Taciano

Higiene del cuerpo. Purificación de vísceras:
sonda que siento atravesar el esfínter anal externo
y pierdo noción de su trayecto,
agua tibia en los austros, descompone
cadáver al sol, entre moscas
colon y epiplones, solución salina saturada en la boca,
inminencia de la evacuación.
Correr hacia un depósito público de heces y orina,
mosaicos, puertas incompletas
que nunca cierran, entre gente que ríe
porque así sucede todos los días
antes de una intervención.
Sostenerse de las paredes
no sentir como ellas sienten, no comprender

por qué deben inducir de semejante forma el vacío.
Luego, agotada, me desvisten.
En la camilla, boca arriba, duermo
porque echaron cosas en mi sangre.

No saben que lo que sale de la boca procede del corazón.
Evangelio de Mateo

¡Ofendes mi priapismo, ser parapléjico!
Todo cuerpo es del César, del oscuro falo expuesto
entre rizos. ¡Serás castigada, sarna
en el endometrio de la vida, castigada
con el mayor de los castigos!

Así era su corazón, sin dejar de serlo
ni ayer ni por la noche ni en verano
aunque alguna vez, sé que sucedió una vez
sin quererlo, una descarga adrenal
en ese hombre pene, hombre perro
intentó amarme
pero no, fue incapaz, plejía rancia de afectos,
y terminó su vida en la penuria, en la pobreza
y sin mí.

Bien fácil es buscar sin encontrar, y acabas de obrar como un insensato
¿ignoras que te pertenezco? No me hagas daño.
Evangelio de Tomás

Prometió mutismo hasta verme consciente de mi vergüenza,
bicho bolita mi espalda, vísceras enrolladas
expiación de un pecado carnal, horroroso y lleno de celo.
Mantuvo el gesto de furia, quería que yo acepte
lo puta que era,

y estirándose hacia las ogdóadas, eón
de los eones, gritó:
¿Quién te ha educado? ¡Malhaya el día en que tu madre te parió,
malhaya haber entregado tu blanda materia a sus ideas roncas,
malhaya tu madre, madre de todas las putas!
Y latigando con sus dedos el elástico del calzoncillo,
bajó la cabeza hasta el nivel de mis ojos, y de un portazo
rompió el silencio de aquellos tiempos.

Ten confianza, tu fe te ha salvado.
Evangelio de Mateo

Me golpean.
Me golpean Simón, y vos sos el primero.
Estiran sus extremidades, son rivales respetables,
a mi alcance, con cuerpos hechos a la forma de mi potencia,
como partes de aquello que deseo: magníficos.
A veces llegan a su blanco, atropellados,
a veces pierden, pero siempre me golpean.
¿Por qué Simón, llamado Pedro,
estaré tan acostumbrada?

El reino del [Padre] se parece a una mujer que transportaba un recipiente lleno de harina. Mientras iba por un largo camino, se rompió el asa [y] la harina se fue desparramando a sus espaldas por el camino. Ella no se dio cuenta [ni] se percató del accidente. Al llegar a casa puso el recipiente en el suelo [y] lo encontró vacío.
Evangelio de Tomás

¿Por qué, Simón, abandoné la virtud?
Debí escuchar a los hombres que hablaban del pecado.
Duele vivir en la mentira; pesa,
cuadratura de materia compacta
sobre el dedo de un pie,

volverse alguien acostumbrado a omitir parte de la realidad.
Ya no importa si son veniales, o mortales, no importa en absoluto,
son un núcleo de llagas iguales: mentiras
las ocho mentiras juntas.
Ocho años de mentiras.
Debí escuchar a los hombres que hablaban del pecado.
Las cosas sin amor realmente nunca llegan a existir.

"Padre" e "Hijo" son nombres simples; "Espíritu Santo" es un nombre compuesto. Aquéllos se encuentran de hecho en todas partes: arriba, abajo, en lo secreto y en lo manifiesto. El Espíritu Santo está en lo revelado, abajo, en lo secreto, arriba.
Evangelio de Felipe

Quiero ir adonde esté mi padre, con él
aunque me ignore.
Siento que morir es difícil,
pienso en los otros, los que quedan
como una forma de cuidar
el ser concentrado en mi pecho,
en medio de mi pecho
de angina escarpada, cortante, que ruega:
¿dónde está mi padre?
Lo que supe alguna vez, me abandonó,
y sólo me queda la tristeza
de un sastre que detiene sus agujas
contra las yemas duras y calcinosas de sus dedos.

Sálvate a ti mismo y baja de la cruz.
Evangelio de Marcos

Movidos por ese tremendo tirón en el pecho
ponen fin los hombres a todas sus historias.
Y Dios los hace agusanar en la tierra
para que aprendan
a no escuchar consejos, ni siquiera de su boca,
para que aprendan
a tomar la decisión
de pudrirse, o rearmar el presente,
o morir,
pero nunca abandonarse a la salvación.

(De *La única cosa necesaria*)

Tras la primera lectura de *La única cosa necesaria*, el último libro de Marina Serrano, caí en una especie de letargo profundo: me dormí, literalmente. Nada parecido al aburrimiento, por cierto, sino una especie de depresión inducida por la tenebrosa región que la poeta explora en las páginas de su libro: el revés de la trama del amor, la rivalidad, el odio, la mentira. Esa peculiar región de infierno no me es desconocida, fui alojado en ella durante una prolongada temporada, sin recreos de ningún tipo. Mi concepción de la poesía, ligada a la belleza de forma, apenas si me ha permitido pronunciar palabra en ese hondón del inframundo que he debido atravesar mudo. Sin embargo, nada se opuso a la lectura atenta y comprensiva de *La única cosa necesaria*, nada interfirió en la captación de la evidente belleza de fuerza de algunas de sus piezas. Tras haber dejado atrás el légamo onírico en el que me empantané al principio, un centenar de referencias testamentarias (desperdigadas entre el título, los epígrafes y las citas insertas en el interior de sus páginas) volvieron a desorientarme. Decidí pedirle a la autora que me ayudase a dar los primeros pasos por esa selva oscura, aun a riesgo de que se sintiera ofendida por mi falta de disciplina en la lectura. Su respuesta fue la siguiente:

"Siento que sólo puedo hacer algunos comentarios sobre escenas y recuerdos que relaciono con el libro. Nada más. Traer el recuerdo del día en que comencé a escribirlo, la última gran estafa en la que pretendía involucrarme Simón, la noche en que le dije: *voy a matarte, o voy a escribir algo bueno, y nunca voy a permitir tu opinión*. O bueno, la noche en que creí decírselo, y comenzó la liberación. La noche en que Simón hizo, otra vez, ese gesto irónico de siempre. Puedo aseverar la influencia de las lecturas y las charlas sobre los primeros cristianos, el gnosticismo y los evangelios apócrifos, de Francisco García Bazán. Puedo contar sobre el verano completo que dediqué a la relectura de textos religiosos, el verano sin playa, sin salidas, sin Simones ni Magdalenas. La resignificación de mi propia religión a través de la literatura divina que es divina y parece contener en sí los núcleos de todas las historias contadas y

por contar. Siento que no puedo decir más. Todo empezó en Simón, porque ahí terminan muchos años de sumisión. Y después, el tramo maldito se acopló al resto de mi historia, que resultó ser, nada más y nada menos que una repetición de todas las historias. Y todos los padres, resultaron el padre. Y todas las mujeres, incluidas mi propia madre y abuela, Magdalenas. Y todos los hombres, Simones. Y esto es una repetición. La pregunta del hombre que nunca se preparó para ser padre, y que nunca podría haberse preparado. La infancia, hecha de caprichos y observaciones fantásticas. La infancia, mía, como la infancia de cualquier Cristo. Las simonías, la muerte. La muerte de todos, el interrogatorio sobre la muerte, y la obligación de encontrar un sentido para seguir. *La única cosa necesaria* terminó siendo el reverso creativo de una maldición. Y me sirvió. Y ya no me pertenece, y ya no me sirve. Pero me sirvió. Y como todos estamos condenados a la repetición, no está mal que circule".

Las palabras de Marina no tienen desperdicio: enuncian con admirable concisión la metafísica del libro, bastan para orientar a cualquier lector que se interese por su tema de fondo: la salvación, el reconocimiento de la palabra que salva, o, para decirlo en términos profanos, la trabajosa obtención de la madurez. Tal el núcleo de la obra. En su desarrollo, el libro viene a ser una suerte de examen de la visión tradicional de ese concepto (salvación o madurez que se debate —neuróticamente— entre virtud y pecado), un examen que desemboca en una transvaloración del concepto de salvación, como lo deja en claro el poema final del libro, que viene a decirnos algo así como que es necesario salvarse de la salvación, hacer la experiencia de la cruz pero alejarse de ella si el madero amenaza con convertirse en un pedestal. Mientras tanto, el examen de marras genera un ajuste de cuentas con los detentadores del concepto tradicional de salvación: Magdalena (la mujer, la prostituta), Simón-Pedro (el hombre, el negador del Salvador y, a su vez, contradictoriamente, el custodio de la doctrina de la salvación) y Simón-Mago, alter ego del anterior (el demonio, el traficante de espiritualidad). Paralelo al ajuste de cuentas y al aprendizaje de la madurez, se lleva a cabo un vía crucis

del cuerpo. Hay una suerte de despiadado distanciamiento en la mirada sobre el martirio del cuerpo y de la conciencia, que encarna en el equilibrio del tono de la exposición; hay compromiso afectivo, pero también distanciamiento irónico; hay, en fin, algo de la íntima tristeza de Magdalena y algo del soberbio desdén de Simón-Pedro en el temple del estilo. Justamente por eso, por reconocerse como hija de potencias antagónicas que moldean nuestro ser y nuestra cultura desde hace milenios, la belleza de fuerza emerge limpia de victimismo. No obstante el suplicio que trae aparejado, el proceso de conocimiento (la gnosis) está más cerca de la comedia que de la tragedia; y lo está por el simple motivo de que gracias a la escritura del libro la autora ha logrado cambiar de piel.

Cada poema de *La única cosa necesaria* va acompañado de un epígrafe de origen testamentario, la mayoría de ellos provenientes de los evangelios apócrifos. Todos los epígrafes comparten la índole enigmática de la experiencia explorada por la poeta, materia que se resiste a ser disuelta en un mero diagnóstico psicológico, materia que busca consolidarse en el desarrollo de parábolas, de ejemplos, de amonestaciones, de diálogos. No hay vocabulario religioso, sino conflicto religioso. De ahí que sea inútil buscar referentes poéticos en este libro esencialmente antiliterario. La voluntad liberadora que gobierna las páginas de *La única cosa necesaria* obtura todo matiz elegíaco, por próxima que esté la voz a la pérdida o la privación; dice el dolor, pero rehúye la queja. En "La voz del padre", primer poema del libro, Marina Serrano define su estilo (y su poética) con una imagen escueta, muy vigorosa; escribe: "No me refugio en el desierto/ ni espero ángeles,/ asumo la vida, los errores/ de hombres que intercambian hijos/ entre barrotes de cunas frías..."

Javier Foguet*

* Nació en San Miguel deTucumán en 1977. Obra: *La tumba de los viajes*, 2006; *El humor de la luz*, 2009.

Nota

No te conozco y no me conoces
pero he dormido en tu cocina de piedra
al resguardo del hielo y de la niebla
y he quemado un poco de la reserva
de yareta (el único combustible
de que dispones a esta altura, lo sé)
y todavía mi ropa está impregnada
con su humo resinoso y tampoco
me perdono no haber tenido una ginebra
para dejarte bajo el techo tiznado
para las noches apenas más cálidas
y hondas que te tendrán aquí, de nuevo,
junto al olor de los pastos
y el goteo más decidido y saludable de la vega.
Como me ha recomendado la gente
que me indicó tu puesto, he terminado
de apagar los tizones ahogándolos
con su propia ceniza y un poco de agua
que no se congeló durante la noche.

Los noques

a Josefina Sánchez

Qué fácilmente caminas y te has recostado
sobre la única, tendida piedra del río
a mirar los cangrejos.
Lo mismo hicimos hace algunos años.
La crueldad de esta belleza es idéntica para mí
salvo por la nueva familiaridad
de la piedra y tu cuerpo
que me reconforta.

Consuelo del arúspice

Quita esa angustia de tu pecho.
Cruza de un brinco el mucílago hediondo
que te retiene.
Pisarás
la orilla de los plátanos.
Quita entonces la angustia de tu pecho.
Es lo que han dicho las entrañas.
Y agregan esto:
también querrás no haber llegado.

Isla Desolación

A los 62º latitud Sur
60º longitud Oeste
avistamos la isla bautizada
Desolación.
Aquí
la palabra es tremenda.
No la virtud aérea, engendradora;
el peso muerto
del lobo de dos pelos
la adherencia rojiza
del *sphoerella nivalis*
del hielo joven varando las quillas.
Quemando el combustible
devastadas las roquerías,
echaremos tu nombre al fuego.
Nos mantendrá calientes
las noches y los días
de un año entero.

La hora

Ésta es la hora en que los árboles detienen su marcha
y beben en manada la noche.

Ésta es la hora en que el ardor y el frío se confunden
y no sabes de dónde proviene ese gran viento.

Ésta es la hora en que da pavor el griterío
de los pájaros.

Esta noche igual a otras noches
en que ser, misteriosamente, basta.

(De *La tumba de los viajes*)

"Atiende", tal la palabra inicial del primer libro de Javier Foguet. Es una palabra clave: por un lado, tácitamente puntualiza la dificultad de la poesía en un mundo como el actual, en el que la desatención constituye el paradigma, y, por otro lado, sitúa a la poesía en el exterior de la conciencia, un exterior material que maravilla con su presencia muda, con su "ardor" y "la dureza de una luz intacta". Ese exterior virginal cargado de un silencio poderoso, la naturaleza (un paisaje agreste en general, sólo una vez suavizado por la presencia de un cuerpo femenino), al ponerse en contacto con la parte de naturaleza del propio poeta, crea tanto la posibilidad de la palabra poética como la ocasión de un encuentro con una suerte de tierra natal del ánimo, siempre poseída por el rumor de un viento de reminiscencia. No me parece exagerado afirmar que el éxtasis de la plenitud de ser ("exquisita alegría") se produce cuando la sensibilidad reencuentra en la materia su equivalente exacto. Cuanto más huraño es el habitante de ese paraje (un puestero de alta montaña, un hachero), cuanto más incontaminado el silencio del lugar, cuanto mayor la lejanía que permite reconocer ese espacio como íntimamente propio, tanto más grande el eco que despierta en el lenguaje.

La desolación, la belleza salvaje de la desolación, es la cualidad natural más afín al espíritu de Foguet, un espíritu hambriento de desnudez. Sus viajes son todos viajes al fondo de la desnudez, una desnudez desamparada a cuyo contacto, paradójicamente, su ser se fortalece y encuentra su morada. Por cierto, no hace falta ir hasta la isla Desolación para dar con ella. Como lo demuestran muchos de sus poemas, basta dejar que las sombras invadan la casa cuando nace la noche o prestarle atención a la lluvia para converger en la misma extrañeza generadora de poesía. Por ende, contra lo que podría suponerse a primera vista, esa desolación no tiene un carácter negativo, sino todo lo contrario: ampara, alberga. Un amparo que guarda una estrecha relación con la "esencial indeterminación" de la precariedad y de lo efímero, provisorio sin duda, pero siempre dotado de un fulgor positivo, que confirma la índole errante de la

existencia: "Esta es la hora en que da pavor el griterío/ de los pájaros./ Esta noche igual a otras noches/ en que ser, misteriosamente, basta".

La atención, para Foguet, constituye una suerte de estado de desolación psíquica, más cercano a la distensión que a la concentración; un estado de entregada y complacida paciencia que, al abrir la percepción a la desolación circundante, permite advertir la extrañeza de la alteridad y, al mismo tiempo, articular una poesía que siempre se desplaza en pos de una presa muy definida: la natural desnudez desolada del ser que —"misteriosamente"— sacia. A veces, esa desnudez tiene peculiaridades íntimas (la "familiaridad/ de la piedra y tu cuerpo/ que me reconforta"), aunque también puede adquirir características de extraordinaria fastuosidad arcaica, como cuando la noche colmada de estrellas destella en el verso igual a una "caída galaxia de antorchas". Más allá de esas alternativas extremas, la constante es la desnudez percibida como aspereza, como ausencia o soledad, como dificultad que hay que acompañar largamente para que entregue su secreto. Cuando el ímpetu de comunión logra disolver esa dificultad y penetra hasta la esencia de la desnudez, sucede el milagro: "de repente todo hubo el nombre/ repleto y misterioso, que yo nunca hubiera dicho./ [...] todo esto es y no es posible/ y es eso, precisamente, que nos confina/ y hermana". En estos versos puede observarse hasta qué punto la dificultad de la aproximación (y de la expresión) crea la posibilidad de una auténtica comunión, y, por lo tanto, de una genuina poesía. Una poesía de la experiencia, básicamente, pero que, como toda poesía, aspira a encarnarse en los nombres. Esa aspiración, sin embargo, rehúye hacer de la palabra un ícono; aspira, más bien, a sumirse en el tiempo, a olvidar el ritual del poema una vez que éste se ha cumplido: "Ahora que he hablado y siento que he hablado/ quiero que el nombre vuelva al fondo nuestro/ secreto y fresco, como aguas fósiles,/ del que ha brotado".

Alejandro Crotto*

* Nació en Buenos Aires, en 1978. Obra: *Abejas*, 2009; *Chesterton*, 2013.

Entierro de Guillermo Martínez

Se activa el óvulo sembrado, alarga manos, piernas,
forma sus órganos, aumenta, afina rasgos,
y abre a la madre, nace, asoma su ojo de varón al ruido,
se hace de dientes y palabras guaraníes,
alcanza rápido su máxima estatura, engendra
en otra dos que no prosperan y se va,
es veintiún años en la sierra cordobesa hachero,
crecen sus manos, célibe se encoge un poco y endurece
los ojos contra el sol, todo fajado por las hernias,
la cara más enorme cada vez con menos dientes, y recala
el cuidador del campo familiar de veraneo
en la casa ermitaña del arroyo entre espinillos,
y en verano porteños de cambiantes estaturas
lo buscan fascinados, y él se ríe, les traduce
un poco al guaraní, les da del guiso de cotorras
que come tras cazarlas con gomera y piedrecitas
—el índice doblado y el pulgar hacen la horqueta—
puesto con naturalidad fácil en el mundo,
con toda la verdad de su gastado cuerpo, y cede
ayer, queda sentado bajo el sauce con los ojos
opacos que ven lejos, y no hay nadie
a quien avisar nada, y ahora le damos tierra,
acostado y envuelto en arpillera hasta los hombros
entre el zumbido azul del sol al mediodía,
sembrado a su creciente eternidad.

Pido mi puesto

Frotá en mis ojos menta y nieve, y con las uñas
que hace un rato rayaron de naranja las nubes
desprendeme las costras, rascá el óxido;

teneme de los hombros, restregame
en el limón de pulpas ácidas, y con tu limpio
soplo aliviá el ardor mientras me das de nuevo.
Porque pido mi puesto, despertar.

(De *Abejas*)

Así

Que sea pura desmesura compactada.
Armada la cabeza a ras del piso.
Macizo, la piel gruesa, un poco cosa:
una forma monstruosa de belleza.

Mucho, inquietante, gris blindado.
Potente, amontonado hacia delante.
Monte indolente. Así: rinoceronte.

Una canción tan fría y tan apasionada como el alba

Latas, vasos de plástico tirados al azar. Arranca
el día; arranca y muestra drástico en la playa
vacía el final de la fiesta. En la luz fría,
tapado con arena a nuestros pies, el resto
carcomido de un tronco humea apenas.

Detrás el mar, el ruido
opaco de las olas repetido.

Así como la lluvia cae del cielo

Así como la lluvia cae del cielo y se filtra
fecunda y no regresa sin haber empapado
a fondo el suelo para que nazca trigo, harina
espesa y pan; así como la brasa viva
en la ceniza yace oculta y luego al dársele
por fin lugar se activa con creciente fulgor
y enciende el fuego; así como la savia tras
la espera del invierno por vasos diminutos
despierta a los sarmientos y genera con íntimo
cuidado flores, frutos... Así el verbo que sale
de su boca hace nuevas las cosas si las toca

[Yo también vi el caballo]

Yo también vi el caballo, su cuerpo roto.

Como buen soñador, confundí entonces
el desencanto con la realidad.

Ahora en cambio camino nuestra tierra
de trigo y de cizaña,
ceno su pan.

Voy hacia el corazón. Espero.

(De *Chesterton*)

La poesía de Alejandro Crotto rompe con todos los parámetros con los cuales se ha venido manejando la poesía argentina de los últimos años; no hay trazas de objetivismo (limpio o sucio), de minimalismo (natural o naíf), de coloquialismo (suburbano o intelectual) en su breve obra. Todo en ella es fuerza, forma y delicadeza. Es probable que el poeta haya escrito y desechado mucho antes de publicar *Abejas*, su primer libro, un libro que nace de una vehemente necesidad de despertar, de no dilapidar vida, de no confundir desencanto con realidad. Incluso la muerte es incorporada a la dinámica de esta apasionada apertura a la existencia, como lo demuestra el primer poema que hemos seleccionado, "Entierro de Guillermo Martínez", una composición en la que vida y muerte se entrelazan de modo natural, como en un cantar machadiano, si bien poseídas por un dinamismo mucho más exuberante, casi arrollador. Como queda claro tras la lectura de las páginas de *Abejas* y de *Chesterton*, los límites siempre son percibidos en su proyección de un futuro sin fin; no hay tragedia por ende, sino regeneración incesante. Y más aun: dación incesante. G. K. Chesterton es el modelo, vale decir: júbilo de eternidad. Esta fe estructura toda la poesía de Alejandro Crotto. El lector puede compartir o no esta fe, pero su fecundidad estética es innegable, está a la vista.

Todo lo dicho vale para la fuerza que impulsa la voz del poeta. Veamos ahora el envés del fenómeno: la delicadeza. Ésta se advierte en el trato con el idioma, al cual se le exige siempre la máxima expresión, pero sin llegar nunca a violentarlo, sin dañarlo. La fuerza se transforma en llaneza, llaneza expresiva que nace de una cultura literaria de la cual no se hace la menor ostentación. Hay algo más que muchas lecturas, hay música idiomática asimilada a fondo. La métrica tradicional no tiene secretos para Alejandro Crotto, tampoco lo tienen las formas canónicas. Lo cual es mucho, por cierto, pero sería insuficiente si no fuese porque el poeta ha sabido dominar ese caudal y fusionarlo al flujo vertiginoso de nuestro tiempo. Entre los poemas seleccionados hay dos piezas que demuestran cabalmente lo que estoy afirmando. Tomemos

la primera de ellas, "Una canción tan fría y apasionada como el alba". La palabra canción no es gratuita, hay una genuina canción disimulada en las siete frases del poema, dos liras perfectamente calibradas. Son ellas:

Latas, vasos de plástico
tirados al azar. Arranca el día;
arranca y muestra drástico
en la playa vacía
el final de la fiesta. En la luz fría,

tapado con arena
a nuestros pies, el resto carcomido
de un tronco humea apenas.
Detrás el mar, el ruido
opaco de las olas repetido.

La lira posee un ímpetu melódico difícil de controlar, la alternancia de heptasílabos y endecasílabos fuertemente rimados aceleran cualquier discurso, funciona como una hélice, una hélice forjada por Garcilaso para vuelos de altura, como bien lo supieron quienes sacaron de ella el mejor partido, fray Luis de León y san Juan de la Cruz. Alejandro Crotto ha logrado controlar ese ímpetu desplazando las pausas de final de verso, dejando que las consonancias se hagan oír con sordina, sigilosamente. El mismo procedimiento gobierna la ejecución de "Así como la lluvia cae del cielo". A primera vista, se trata de once versos alejandrinos con algunas asonancias en las pausas y varias rimas internas, pero en realidad la tela oculta una trama bastante más compleja: puede obtenerse un soneto perfectamente estructurado si uno se toma el trabajo de ir sacando del ovillo los catorce endecasílabos de rigor. El sentido de la operación de ocultamiento es claro: le brinda a la forma un salvoconducto, le da curso legal en un tiempo que la rechaza a priori. No obstante el desplazamiento de las pausas, el

poema alcanza una cohesión rítmica que sólo la acción de la forma permite lograr. El ojo de los contemporáneos queda satisfecho con el trazo de unos versos que parecen libres, en tanto el oído gana secretamente la partida. Las latas, los vasos de plástico y el día concebido como un motor que se pone en movimiento ("arranca el día") bastan para disimular la hazaña. El ardid acaso simbolice también una íntima esperanza: la de que los tesoros existen y suelen estar ocultos, aguardándonos donde uno menos lo pensaba. Tal el antídoto del poeta contra el escepticismo y el desencanto.

Índice

Introducción 9
Carlos Mastronardi 15
Jorge Leonidas Escudero 23
Francisco Madariaga 31
Alejandro Nicotra 39
Horacio Castillo 47
Rodolfo Godino 55
Juan Manuel Inchauspe 63
Inés Aráoz 71
Javier Adúriz 79
Roberto Malatesta 87
Pablo Anadón 93
Carlos Battilana 99
Beatriz Vignoli 105
Walter Cassara 111
Marina Serrano 119
Javier Foguet 129
Alejandro Crotto 135

Últimos títulos publicados

Laura Gómez Palma
Fin de gira

Joseph Brodsky
Canción de cuna y otros poemas
Traducción de Daniela Camozzi y Walter Cassara
(2ª edición corregida y aumentada)

Fabián O. Iriarte
Las confesiones

María Elena Campero
Cuentagotas

Joaquín Valenzuela
La casa del deshielo

Marcos Llamedo
Bajo la piedra de la noche

Ramiro Pelliza
La inquietud en la inercia

T. S. Eliot
La tierra baldía
Traducción y prólogo de Walter Cassara

Gabriel Gómez Saavedra
Escorial

Impreso en junio de 2013 en LA IMPRENTA YA,
Av. Mitre 1761, Florida, Buenos Aires, Argentina.