

En el calor vacante

*Cet ouvrage, publié dans le cadre du Programme d'aide
à la publication Victoria Ocampo, a bénéficié
du soutien de l'Institut Français d'Argentine.*

Esta obra, publicada en el marco del Programa
de ayuda a la publicación Victoria Ocampo, cuenta
con el apoyo del *Institut Français d'Argentine*.

Título original de la obra:

Dans la chaleur vacante

© Mercure de France, 1961

En el calor vacante/ André du Bouchet

-1ª ed. Buenos Aires, 2026-

ISBN 978-987-4914-47-7

© Huesos de jibia

Pasaje Robertson 522

(1406) C.A.B.A.

huesosdejibia.com

facebook.com/editorial.hdj

instagram.com/huesosdejibia

huesosdejibia@gmail.com

Foto del autor: © Claude Doare

Diseño: Ludmila Martínez Catinari

Imagen de portada: *Nocturne*, 1900

James McNeill Whistler

Dominio público

Hecho el depósito que indica la ley 11.723

Impreso en Argentina

ANDRÉ DU BOUCHET
En el calor vacante

Traducción y prólogo de Walter Cassara
Edición bilingüe

PRÓLOGO

Nacido en 1925 en una familia de ascendencia americana y eslavofrancesa por el lado paterno, y judío-rusa por el otro, André du Bouchet creció en París, en un entorno culto y cosmopolita, donde se hablaban varias lenguas. Inició allí sus estudios secundarios, en el prestigioso Lycée Condorcet, para proseguirlos luego en la ciudad de Dreux, donde la madre —médica cirujana de profesión— había sido destinada a la dirección de un hospital. Hacia 1940, con la ocupación alemana y las leyes antisemitas decretadas por el régimen de Vichy, la familia se vio forzada a emigrar a América. Gran parte del éxodo hacia la frontera, hasta Pau —zona todavía libre— lo hicieron a pie, empujando carros con los enseres básicos y pernoctando donde cayera la noche, a veces en graneros, en apriscos ruinosos o directamente al raso, sacudidos por los asedios continuos de la aviación germana. Se cuenta que el joven André, lector voraz y plurilingüe como ya era, en medio del caos y el vía crucis de las muchedumbres migratorias, cargaba con un pesado diccionario de griego-francés, que repasaba meticulosamente, un poco por su disposición natural hacia el estudio, y otro poco para mitigar el impacto de las duras circunstancias. Algunos críticos han afirmado, sin mayor sostén, que este éxodo traumático entre las columnas de los refugiados debería leerse como un posible origen de las futuras y pertinaces caminatas del poeta, tan profundamente unidas a su actividad lírico-reflexiva.

Con dieciséis años, el aventajado ex-alumno del Condorcet llegó a Estados Unidos como un pobre y abatido *émigré*, huyendo de la Francia pisoteada por los nazis, con el viejo diccionario de griego en las manos, como un vestigio ya muy remoto de aquel mundo ordenado y familiar que acababa de saltar en pedazos. No obstante, su residencia americana se extendió a lo largo de casi ocho años, y resultó óptima, por no decir brillante, al menos desde el punto de vista académico, ya que obtuvo un grado *summa cum laude* por el Amherst College y una maestría por la Universidad de Harvard, donde llegó a ejercer como *teaching*

fellow durante el último año de su estancia. Además, hizo amistad con algunos poetas americanos importantes, entre ellos dos pulitzers, James Merrill y Richard Wilbur, ambos –como él, pero con muy distintos matices– golpeados por la guerra, ambos cate-dráticos prominentes y traductores selectos.

Después de aquel largo paréntesis de ausencia, en el cual tan sumergido anduvo en la lengua y en la cultura anglosajonas, que casi llegó a olvidar su acento francés, du Bouchet decidió hacer las maletas y retornar al país natal. Al volver, se sumó rápidamente al círculo literario y artístico del París de posguerra, tan animado y tan distinto a los campus norteamericanos que había frecuentado hasta el momento, entablando un diálogo intergeneracional muy productivo con grandes maestros de la modernidad como Pierre Reverdy, René Char y Francis Ponge, y con artistas plásticos de la talla de Alberto Giacometti y Pierre Tal-Coat, entre otros. Del mismo modo, en su actividad creadora convergió especialmente –ya fuera desde la traducción, el ensayo o la poesía– con el campo intelectual de la época, muy rico y complejo en todos los aspectos, el cual él mismo ayudó a redefinir junto a algunos coetáneos que hoy ya son nombres insoslayables en la crónica literaria: Yves Bonnefoy, Jacques Dupin, Louis-René des Forêts, Michel Leiris y Philippe Jaccottet, entre otros. A pesar del regreso y la pronta integración al medio, aquella ruptura tan violenta, impuesta de golpe por la derrota de Francia, con su dilatado interregno en el extranjero, dejó en la personalidad del poeta la huella imborrable del desarraigo, esa sensación como de no encajar del todo en el propio contexto ni en la propia lengua, que lo condujo hacia el retiro en la Drôme provenzal, y lo ayudó a establecer, en buena medida, su poética de la desnudez y el silencio, lo mismo que impulsó su rumbo solitario en el horizonte de la literatura europea de la segunda mitad del siglo XX.

Como dato relevante, importa destacar que du Bouchet coincidió en su retorno a París con Paul Celan, con quien mantuvo una amistad cercana y una estrecha colaboración intelectual, y con quien compartía cierto frenesí talmúdico ante las lenguas –ambos eran políglotas virtuosos y traductores del más alto nivel, que se tradujeron el uno al otro en versiones que hoy

son de referencia—. Por lo demás, Celan introdujo en el ámbito francés, a través de sus traducciones y de su escritura, una nueva forma de pensar el poema, basada en los cortes abruptos de la respiración: la *Atemwende* o “cambio de aliento” —como suele traducirse—. Esta tendencia hacia lo hermético y lo áspero influyó sin duda en el viraje de la poesía francesa de posguerra hacia un modo de enunciarse más parco, despojado, puramente lírico, en contraste con la línea experimental, desestructurada, prosaica, democrática —si puede decirse así— de la poesía americana, que fue la dominante, a nivel mundial, en la segunda parte del siglo pasado. Du Bouchet, cuya propia sintaxis está marcada por frases rotas, apenas apuntadas, y cierta penuria explícita y voluntaria en la expresión, hizo que la *Atemwende* se perfilase directamente en relieve sobre la página, como una topografía de la luz que marca la velocidad sináptica de la mente tanteando el terreno en pulso con la marcha. Y bien visto, en la raíz del verbo dubuchetiano, en su carácter fragmentario pero a la vez abierto y raso, en su lisura articuladora y en su poso calcáreo, casi insondable, ¿no podría rastrearse el hilo furtivo en donde coincidirían idealmente ambas modalidades de enunciación, amabas tradiciones, la francesa y la anglosajona?

Aunque existen unos cuantos retratos de André du Bouchet que uno puede ojear por ahí, tomados en diversas épocas y en distintos registros, no son muchos aquellos en donde su figura se exponga en un primerísimo plano, desde una perspectiva frontal en la que el observador pueda catar sus facciones particulares, hacerse un idea, un *analogon* en los términos kantianos, para proyectarlo luego, con la justa distorsión, contra el fondo de los libros. Ostensiblemente, sea cual sea el sustrato en el cual se muestre, du Bouchet aparece ya vaciado en el propio semblante de la escritura, como un destello, un aura indecisa entre un momento y otro, un pincelazo entre un margen en blanco y otro, un punto en desbandada del paisaje; como si el poeta no pudiese ser percibido más que al sesgo o a vista de pájaro, desde una perspectiva en picado o cenital, entre las cisuras de la imagen, o en aquello que quedaría al yuxtaponer una imagen con otra.

Hay un testimonio fílmico* que sondea muy bien esta silueta en fuga. Se trata de un documental realizado en la casa del autor y en los parajes solitarios de Truinas, un pequeño poblado en las montañas de la Drôme, no muy lejos de la Provence, donde du Bouchet residió desde comienzos de los años setenta hasta su muerte, en el dos mil uno. En dicho film se lo puede ver moviéndose a sus anchas en el propio “hábitat” de su poesía; se lo puede observar en tránsito por la propia sombra, en tránsito por esa primera persona tan diáfana, tan esquinada que parece alojar solo aquello que la rodea, andando un poco inclinado hacia adelante, como una de esas mónadas esqueléticas de Giacometti llamadas genéricamente *L’homme qui marche*, quizás impelido por la fuerza de gravedad de alguna palabra que estará rumiando *in mente*, atento aunque indescifrable frente al ojo inquietante de la cámara, casi en vilo mientras escande sus líneas rotas que se fragmentan, se disgregan contra algún detalle del paisaje: el murmullo de un arroyo cercano, el viento hendiendo las pizarras o la misteriosa bifurcación de una senda entre dos árboles caídos.

Respecto de esto último —el “paisaje”— habría que precisar que no se trata en absoluto de un objeto compuesto para la percepción, algo para ser visto o representado desde una conciencia imaginante, un mero constructo psicológico, cognitivo o cultural, sino que se trata de la misma energía térmica que mueve a las palabras, al mismo tiempo que disipa cualquier tentativa de fabulación sentimental que pueda derivarse a partir de ellas; en las antípodas de todo constructo —poético o pictórico— el paisaje dubouchetiano resulta irreductible al propio devenir del cuerpo, medular en su desnudez extrema, correoso en sus distintas texturas/fracturas de modulación; en sentido estricto, por lo tanto, ninguna cosa hay para *ver* allí, ningún objeto artístico o botánico revelador, nada que promueva el regodeo de la mirada, no al menos en los parámetros usuales de representación. Por lo demás, ¿dónde está escrito sino en la pintura, que el paisaje —o aquello que cada uno imagina a partir de dicho concepto— en verdad se corresponde con el campo reificado de las imágenes? Por otra parte, habría que recordar que nuestra percepción del paisaje no es nunca directa, espontánea, sino que viene mediada

*Laurence Bazin, dir., *La Pierre bleue, autour de la poésie d’André du Bouchet* (Francia, 1993, Pirouette Films, 25 minutos, Súper 16 mm, Color).

por la estética romántica, por el concepto de lo sublime —¿no decía Gottfried Benn, con cierta sorna, que “el yo es un estado de ánimo tardío de la naturaleza, y además, fugaz?”—. Du Bouchet arranca el paisaje de su clave meramente conceptual o sentimental, para arrojarlo de nuevo a la energía de la materia, a la pura y dura extensión; materia incandescente expulsada hacia la intemperie del lenguaje, expandiéndose hacia lo real; materia rota, respirada, perdida, vuelta sobre sí, extendida, recobrada fuera de sus límites convencionales, empujada más allá de todo sucedáneo visual, de toda sutileza simbiótica.

De hecho, vista la proximidad con la pintura, cabe preguntarse cuán cierto resulta aquello de *ut pictura poesis*... A decir verdad, nada puede sonar más falaz aquí que el célebre tópico horaciano. En buena medida, en el proyecto de escritura de *Dans la chaleur vacante* —porque se trata, sin duda, de un proyecto, de una obra en proceso que excede el marco de un solo libro— se intenta diluir esa falsa simbiosis, implícita de algún modo en la poética horaciana, mediante un acercamiento a la pintura que se afirme, ante todo, en su pura condición matérica, más allá del discutible correlato estético, evitando así el precario mimetismo que suele darse en estos casos, tan notorio en la ineptia del caligrama o en el artilugio de la écfrasis, esto es la redundante “plasticidad” del poema y la no menos redundante “poeticidad” de la pintura, cuando prueban a contemplarse una en el espejo de la otra.

En este sentido habría que decir que du Bouchet en tanto “pintor” consigue algo imposible: consigue revelar la misteriosa morfología erosiva del viento, poniendo todo su potencial motriz al mando de las palabras, haciendo que cada vocablo, cada pausa se refleje en su abrupta paleta de colores. Por lo cual, el mismo flujo de energía que trasiega la mirada hacia los bordes de la imagen, proyecta su trayectoria cinética sobre la página, animando constantemente la fluctuación del eje de lectura, de manera que el ojo también se avienta, se tambalea, se mide con la dureza del terreno, se mueve en sincronía con los pies, en tanto las palabras parecen forcejear con su cohesión significativa, se resisten a la horizontalidad de la frase. Conforme a ello, todo tiende a verticalizarse en esta poesía, todo se esparce en un mur-

mullo flotante, todo empuja hacia afuera de la escritura, todo se propaga como los reverberos del calor al mediodía, todo es *pneuma*, sístole-diástole, aliento que aparece y desaparece, dura lo que dura el camino, roza apenas la superficie blanca del papel, porque aquello que sostiene estas líneas, aquello que las vuelve una tentativa tan despojada y solitaria, no es necesariamente su forma, no es la pintura ni es el verso, ni siquiera son las imágenes, sino su sola respiración, su puro aire.

Precisamente, el primer libro que publicó du Bouchet en 1951, apenas retornado a Francia después de aquella larga permanencia en suelo norteamericano, se llamaba *Air** –aire, a secas–, y como cada uno de los siguientes títulos que el autor iría dando a conocer durante dichos años: *Sans couvercle* (1953), *Au deuxième étage* (1956), *Le Moteur blanc* (1956), etcétera, algunos de los cuales se refundirán más tarde, pasando a integrar el corpus canónico de *Dans la chaleur vacante* (1959), se trataba de un libro-objeto, hecho para unos pocos devotos y bibliómanos, una pieza única en su ejecución editorial, donde la presencia física de la obra, con su propio temple tipográfico y su fina carga de tintas, irradiaba de suyo sobre el singular proyecto de escritura, revelando con toda nitidez el carácter fundamental que ejercería ese airamiento/vaciamiento tan distintivo en la poética del autor, esto es el andamiaje móvil de los espacios en blanco a lo largo y alto de la página– aire/vacío escandido sobre papel de calidad artesanal y generoso gramaje, como era el caso, papel que conservaría su impronta permeable, orgánica, aquilatada con el tiempo, como los vinos añejos, a diferencia de la pasta rápida, impersonal, que suele escupir a mansalva la imprenta de todos los días.

No obstante, al ser desgajada de su elemento original, de aquel soporte tan intrínseco a la factura misma de la obra que

*Publicado por Jean Aubier. Como era habitual en las ediciones artísticas de este editor, se hizo un tiraje de trescientos ejemplares numerados: veinticinco impresos sobre papel vitela ilustración, que incluían un retrato litografiado del autor, por el artista Jean Hélion. El volumen lucía una cubierta totalmente ascética, en la cual se destacaban el robusto papel de color gris y la tipografía diseñada por Henri Colas, maestro gráfico que colaboró con el poeta en diversas ocasiones, secundándolo en la plasmación técnica de aquellas primeras *plaquettes*.

parecería ser una sola cosa con ella, la morfología precisa de dichos alineamientos, el alcance específico de los espacios en blanco —su volumen, duración, variación, etc.— tiende a disminuir en magnitud y efecto, llegando a aminorarse inevitablemente en el traslado a un medio más basto y homogéneo. Ahora bien, ¿cómo habría que recorrer esta sigilosa morfología blanca en relación con la escritura, esta morfología que no se corresponde del todo con el modelo pictográfico de la poesía visual o concreta, ni tampoco con las variaciones tímbricas del silencio que rodea al verso, lanzado hacia la implosión de su cadencia interna y hacia la fuga tipográfica, un poco en la huella del *Un coup de dès* mallarmeano? Ciertamente, al menos en lo que hace a la puesta en página no lineal, ambos modelos podrían entenderse bastante bien con la particular tipología dubouchetiana, aunque en esta última los espacios “dicen” tanto o más que la apariencia gráfica. En principio, no despliegan ningún diseño icónico, no conllevan ninguna supuesta pintura, sino que funcionan como el plexo solar de la sintaxis misma; un tejido o entramado orgánico que tiene espesor propio, diferentes profundidades y direcciones; que se expande o se contrae, respira al unísono con el armazón enunciativo, alcanzando por momentos una velocidad circulatoria tan alta que el lenguaje pareciera ceder toda su fibra a la espiral neumática; pareciera ponerse a girar sobre sí mismo como atraído por un torbellino, inclinándose sobre su máxima velocidad angular, apenas en contacto con la superficie del papel; del mismo modo que se ensancha, se aplanaba hasta quedar a ras del horizonte, se tumba sobre los márgenes, alumbrando nuestra visión de lo adyacente, de todo aquello que lleva al poema hasta sus límites, hasta su mutis aerodinámico perfecto, de todo aquello, en fin, que lo sustenta y también lo erosiona, lo desbasta y lo arrastra fuera de sí, empujándolo de nuevo hacia el paisaje, hacia el mundo, hacia su irreductible materialidad.

Y si fuera posible hacer un diagrama que mostrase el funcionamiento del aire en estos textos, se observaría que admiten, en buena medida, la forma asimétrica de un *perfil alar*, vale decir: la forma pura de la resistencia y la fluidez, como si trazáramos sobre la página un signo ornitológico o ictiológico para ver cómo la línea se estira en un extremo mientras se agranda o se ahúsa

ligeramente en el otro, hasta nivelarse y solaparse con el espacio en blanco que la envuelve, formando un sistema de fuerzas en perfecto equilibrio entre el arrastre-empuje enunciativo de las palabras y el peso-sustentación del espacio poético que se genera mediante el aire o el vacío emitido alrededor de ellas. Lo cual nos llevaría a “circular” por la extensión de la página, no en la trayectoria convencional de izquierda a derecha, sino en modo cóncavo-convexo, como ocurre con el flujo de aire al entrar en contacto con el perfil, esto es desde una cara superior a una cara inferior, sin la duplicidad que supone el anverso-reverso del papel; veríamos entonces que la palabra poética tiene aquí un carácter más performativo que enunciativo, porque no es espejo, sino *motor*, no es imagen sino *aire*, no es voz sino *respiración*; no refleja las cosas, no describe ni muestra nada, sino que es ella misma la que siembra el ser, ella misma la que hace que las cosas sean, sin más, ella misma lo “vacante” que se abre, se revela en el paisaje como conciencia fenoménica del poema –y viceversa.

La austeridad que du Bouchet impone al lenguaje es puntillosa, rotunda, casi monacal; refina una y otra vez su materia hasta quedarse con el grano, con el barro blanco, pesado y calizo, como el de un lienzo de Tàpies: *J'ai vu le jour ébranlé, sans que le mur bouge* –apunta en el primer poema de *En el calor vacante*–: “he visto al día agitarse, sin que el muro se mueva”. Nada más, pero, para llegar a esta evidencia, a esta visión tan exacta, tan potente que parece trepidar en el oído con cierto tamborileo alucinatorio (*jour/bouge/vu/mur*), ha debido de pasar infinitas veces por un cedazo verbal estricto, una lente casi cartesiana. La mirada no proviene aquí de un ojo que solamente ve, órgano abstracto que captura y capitaliza el objeto en el breve lapso retiniano, sino que procede de una mirada que anhela ver algo de verdad, sin marca de artificio o de seducción; la mirada de alguien que tiene sed de ver, no como un ciego ilustrado, ni tampoco desde la iluminación mística o religiosa, lo cual sería de algún modo un alivio; necesidad de ver a través de las palabras, más allá de la presunción de decir o de expresarse en nombre de tal o cual arte; destilación extrema de una sustancia –digamos– puramente perceptual, que rebasa el ámbito acotado del poema.

En este sentido, conviene señalar que buena parte de los textos que integran *En el calor vacante* surgieron como desgloses de los cuadernos de notas que du Bouchet fue escribiendo a lo largo de los años, durante sus vagabundeos cotidianos por el campo, con la cualidad ligera y portátil que le puede conferir a la escritura dicha condición ambulante. Se trata en general de bocetos a medio camino entre el poema y la observación miscelánea, en los cuales, no obstante, como suele pasar en estos casos, lo que está presuntamente en borrador luce un talante más vivo y amplio que aquello que luego pasa a componer el registro definitivo, en la disección de la página, donde la espontaneidad del natural tiende a evaporarse. Algunas notas de estos cuadernos ostentan ya el aparamiento típico de la línea dubouchetiana, otras emergen en forma de pequeños bloques en prosa, abruptos, instantáneos, que recuerdan muy bien el genio pedestre que los anima. Citemos al azar uno de estos últimos, escrito con un pulso casi epifánico:

Entre la luz y la sombra, una mañana gigante, espumosa, se arquea como Gulliver enmarañado en sus lianas. El estómago, caracol marino, o jaula de rumores (desarmada). ¿Qué significa entonces este alboroto lejano? ¿Acaso sabemos dónde estamos? Que esta noche, emergiendo de la frescura, es simplemente un día dirigido hacia la tierra en lugar de –en sus comienzos–, hacia el cielo. Que esferas de luz esparcen el polvo en manojos, que la claridad se aplanan. Palabras agradecidas se revelan ante una procesión de olores, una forja sonora. En zonas fronterizas entre luz y nada, una lámpara de noche parpadeante.

Con justas razones, la crítica ha destacado la importancia que tienen los *Carnets** en el proceso formativo de la poética dubouchetiana, ya que confluyen en ellos materiales de alta condensación lírica, junto a otros de carácter más privado, que en ningún caso reciben un tratamiento hierático por parte del autor. Al revés, como si fuesen móviles de Calder formados con palabras, aquí las frases muestran el trazo al desnudo, la probabi-

**Une lampe dans la lumière aride. Carnets 1949-1955*, édition et préface de Clément Layet, Le Bruit du temps, Paris, 2023.

lidad pura que se desliza hacia el vacío, desglosada de la sujeción de la página, a salvo de todo embasamiento libresco. Y a medida que se avanza en la lectura de estos cuadernos, se observa cómo van quedando rápidamente a la zaga los apuntes más convencionales, de tipo diarístico o reflexivo, para ir dando paso a una morfología de escritura cada vez más personal, para ir entrando, asimismo, cada vez con mayor intensidad en el espacio aurático del poema, en su lejanía-cercanía, en la ebullición-disgregación de sus componentes. Advertimos entonces que un mismo material puede decantarse de un sustrato a otro sin perder los demás decursos posibles en la escala, porque lo que se busca no es aprehender el objeto mediante el puntal maestro, sino liberar todo su potencial de incandescencia.

El caminar nos devuelve a la dimensión ontológica original del tiempo, que es el movimiento, pero el tiempo, de esta manera, no solo se mueve sino que tiembla, vibra en el propio cuerpo, en la reverberación espacial del propio cuerpo. “Escribo lo más lejos posible de mí” —afirma du Bouchet en este libro—. Lo mismo podría haber dicho: camino lo más lejos posible de mí. Hay que alcanzar el punto de fuga, la vivencia oblicua de la que hablaba Lezama Lima, esa temperatura animal del anonimato, antes de que el yo arruine el poema con sus confesiones, con sus imágenes ingeniosas o con su optimismo patético. En cualquier caso, quien haya trajinado por el áspero suelo de la montaña alguna vez sabrá lo que es sentirse en algún momento como el sublime “Caminante sobre el mar de nubes” de Friedrich, y al siguiente, un pobre abrótno azotado por el viento y la nieve. Du Bouchet no pretende expandir esos estados mediante grandes ademanes subjetivos, sino que intenta abarcarlos casi en silencio, desde la extensión pura, igual que sobre un muro reposa toda la potencia del agua contenida en un embalse.

Walter Cassara

En el calor vacante

DANS LA CHALEUR VACANTE

EN EL CALOR VACANTE

Du bord de la faux

I

L'aridité que découvre le jour.

De long en large, pendant que l'orage

va de long en large.

Sur une voie qui demeure sèche malgré la pluie.

La terre immense se déverse, et rien n'est perdu.

A la déchirure dans le ciel, l'épaisseur du sol.

J'anime le lien des routes.

Del filo de la guadaña

I

La aridez que descubre el día.

De un lado a otro, mientras la tormenta anda

de un lado a otro.

En una senda que sigue seca, a pesar de la lluvia.

La tierra entera se esparce, y nada se ha perdido.

Al surco en el cielo, el espesor del suelo.

Yo animo el cruce de los caminos.

II

La montagne,
la terre bue par le jour, sans
que le mur bouge.

La montagne
comme une faille dans le souffle

le corps du glacier.

Les nuées volant bas, au ras de la route,
illuminant le papier.

Je ne parle pas avant ce ciel,
la déchirure,

une maison rendue au souffle. *comme*

J'ai vu le jour ébranlé, sans que le mur bouge.